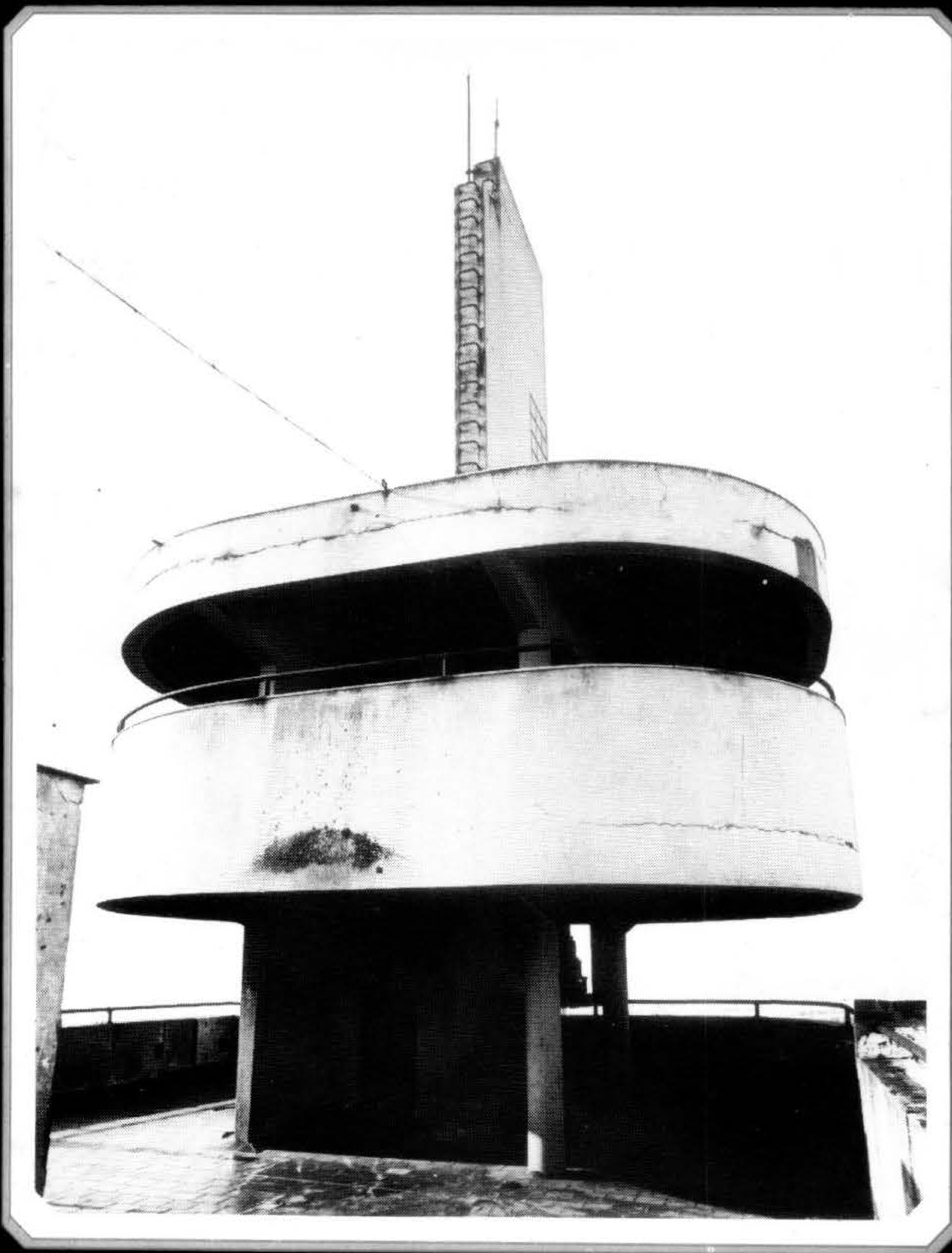
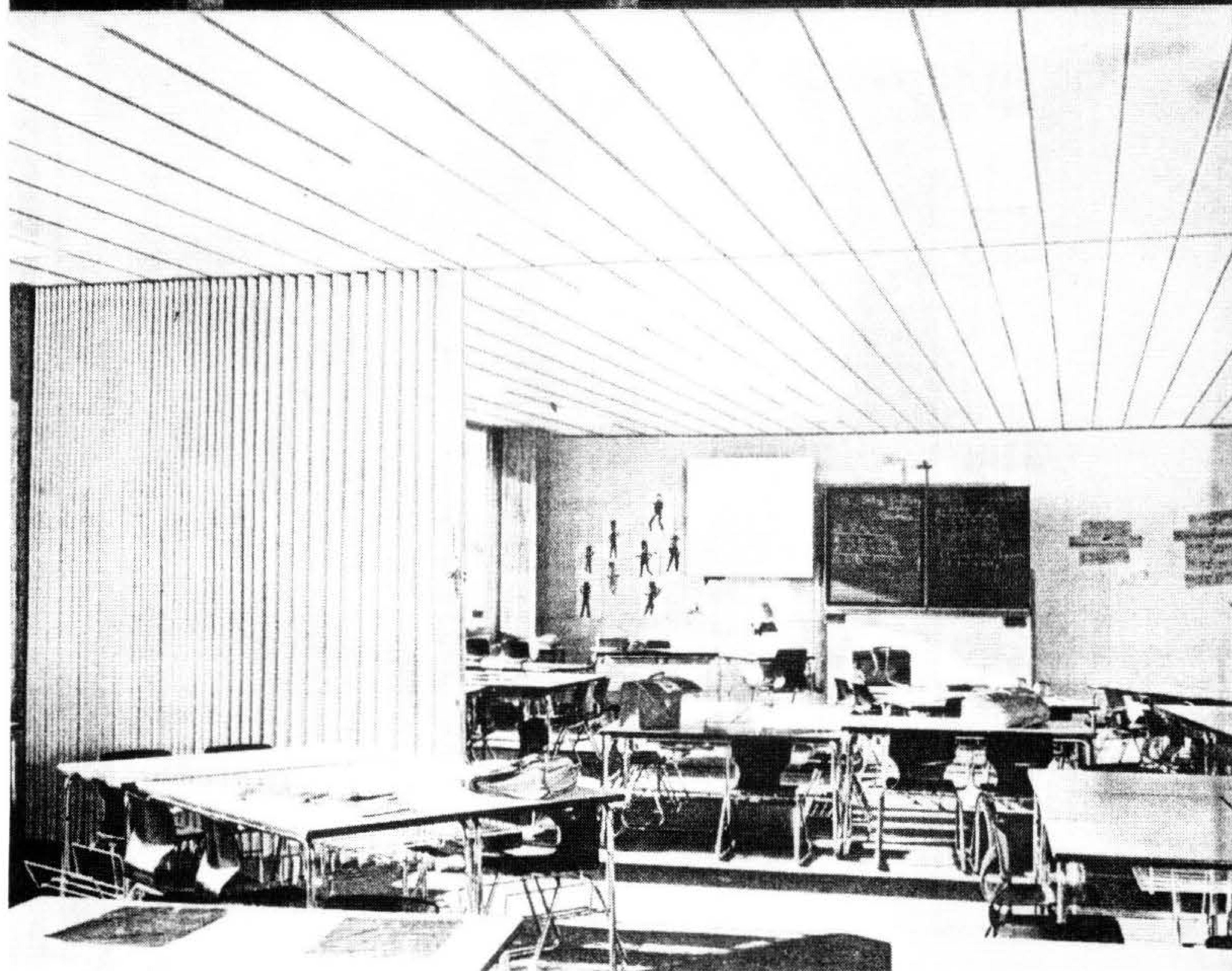
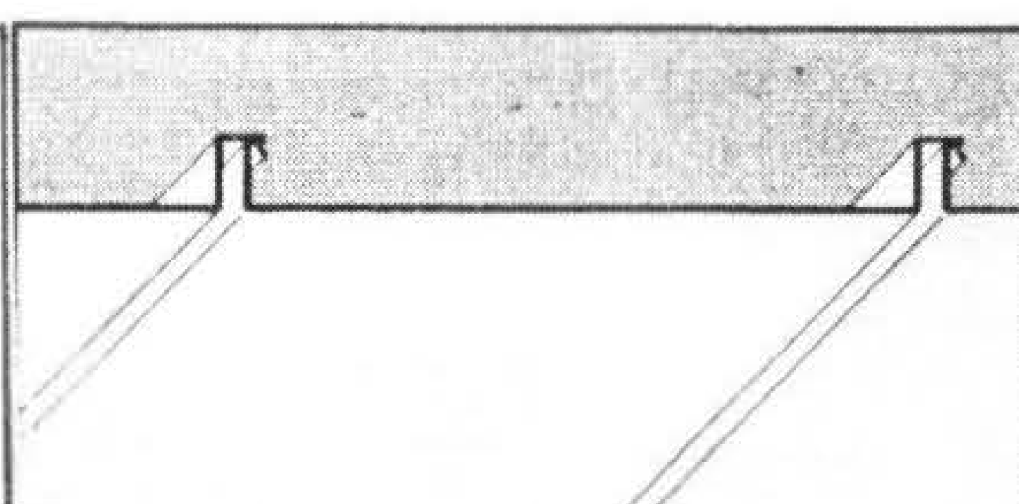
ARQUITECTURA



SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DEL URUGUAY







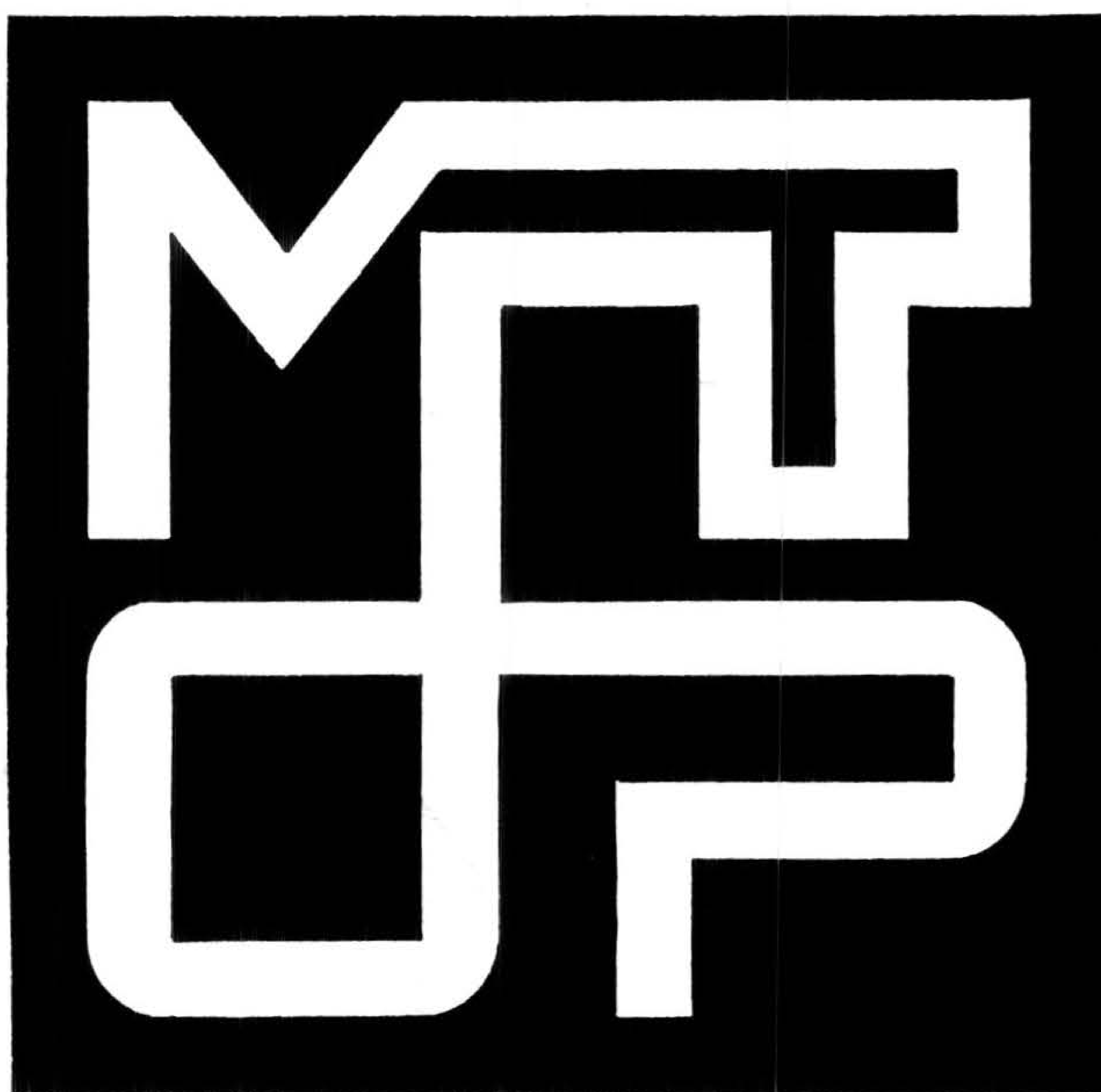
Con Articor el futuro ya está construído

Articor es el cemento para albañilería que sustituye la mezcla de cal y cemento utilizada en los morteros comunes.
Es ideal para todo tipo de trabajos; y su gran plasticidad y adherencia permiten ahorrar tiempo y reducir costos.



COMPAÑIA URUGUAYA DE CEMENTO PORTLAND

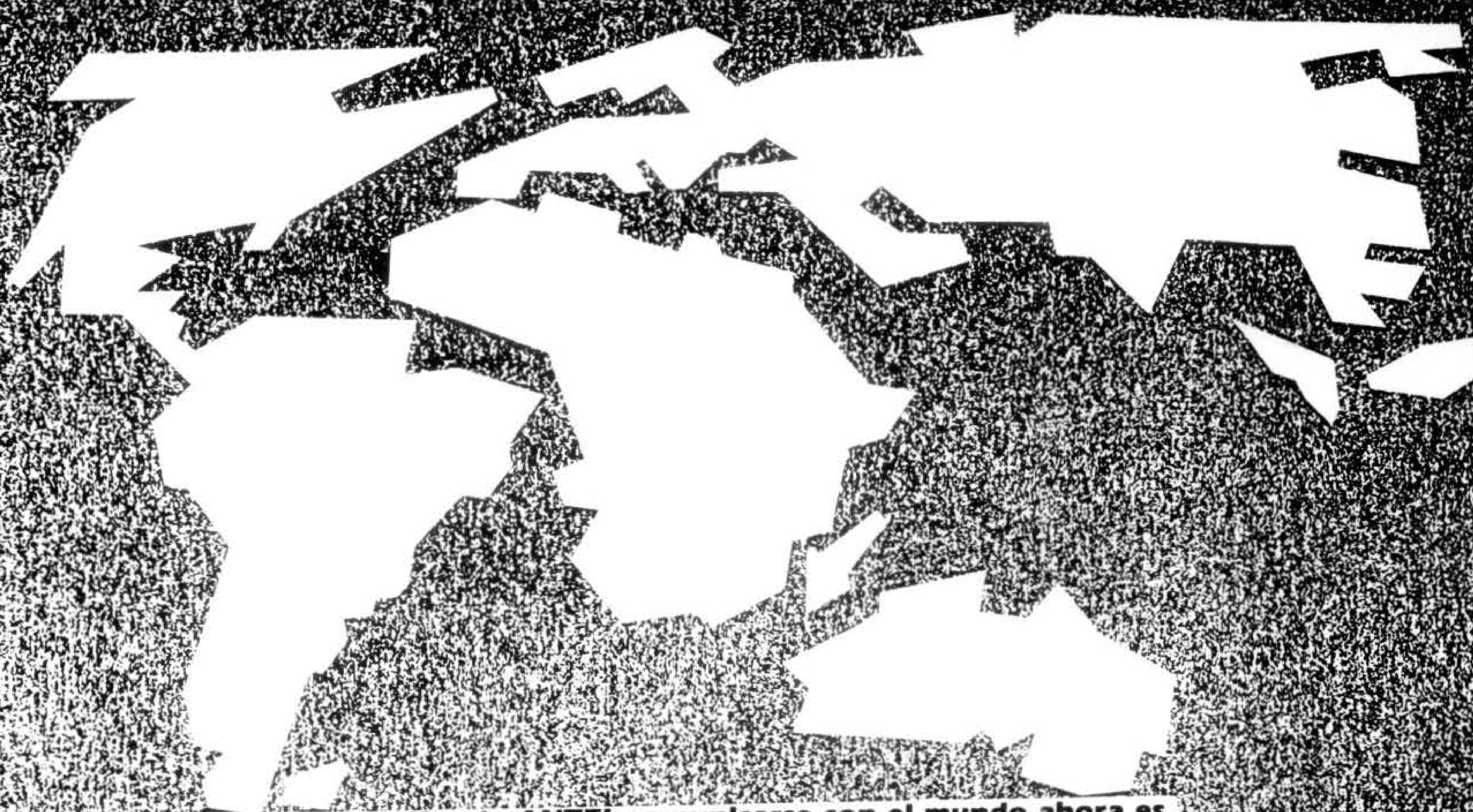
MINISTERIO DE TRANSPORTE
Y OBRAS PUBLICAS



APOYANDO EL DESARROLLO INTEGRAL

DEL INTERIOR DEL PAIS

AHORA EL MUNDO ESTA MAS CERCA



Con las nuevas tarifas de ANTEL comunicarse con el mundo ahora es más económico. En este cuadro usted encontrará el valor de cada minuto de conversación telefónica con algunas ciudades del mundo. Si usted desea alguna información complemantaria, por favor llámenos por el teléfono 0006.

Y recuerde que entre las 22 y las 7 horas los días hábiles, y desde las 13 horas del sábado hasta las 7 del lunes, estas tarifas tienen un descuento del 25 por ciento.

Las nuevas tarifas mantendrán su vigencia hasta el 31 de diciembre.

CIUDAD	PRECIO POR MINUTO	CIUDAD	PRECIO POR MINUTO
ASUNCION	N$ 8.840	NEW YORK	N$ 6.270
BUENOS AIRES	N$ 3.420	PARIS	N$ 10.280
CARACAS	N$ 7.980	PORTO ALEGRE	N$ 3.420
EL CAIRO	N$ 10.260	RIO DE JANEIRO	N$ 6.840
FRANKFURT	N$ 9.120	ROMA	N$ 10.260
GINEBRA	N$ 9.120	SANTIAGO	N$ 5.270
HONG KONG	N$ 10.260	SIDNEY	N$ 6.840
LONDRES	N$ 6.840	TELAVIV	N$ 10.260
MADRID	N$ 7.980	TORONTO	N$ 7.980
MEXICO	N$ 9.120	TOKIO	N$ 10.260

MAS IVA

ANTEL

RECEPTORES ALFANUMERICOS: LO ULTIMO, PARA LOS PRIMEROS

En Radio Llamada del Plata, el primer sistema de búsqueda de personas del Uruguay, renovamos permanentemente la tecnología que ponemos a su servicio. A nuestros recientemente incorporados —y ya impuestos— receptores alfanuméricos "Bravo", hoy sumamos un receptor de Motorola aún más moderno y que brinda mayores prestaciones: el Advisor, sumado a nuestra infraestructura de última generación (receptores, computadora de alta complejidad, enlaces, 10 terminales de computadora, la antena más alta de Montevideo, etc), nos permite ofrecerle nuevas prestaciones y la comunicación sin interferencias; la comunicación silenciosa, reservada y personal que ud. ya conoce.

Así, una vez más, nuestra empresa es la primera en marcar el camino; siendo pionera a la hora de ofrecerle a Usted lo más avanzado que se ha desarrollado en materia de búsqueda de personas.

Radio Llamada del Plata: la única empresa de Sudamérica totalmente equipada por Motorola, es también la única empresa de Uruguay que le ofrece lo último y lo mejor en recepción y transmisión de mensajes.

Usted, que busca siempre lo mejor para que su empresa mantenga su nivel y brinde la mejor imagen, puede elegir entre muchos sistemas anacrónicos y obsoletos; pero el que tiene el mayor alcance (100 Kms.), y le ofrece más y mejores prestaciones es quien ha marcado el camino: Radio Llamada del Plata.

Antes con el "Bravo". Ahora, con el "Advisor"*.



ADVISOR

- Sus 6000 caracteres, 4 líneas de lectura y 40 memorias, le permitirán repasar su agenda y conservar hasta 40 mensajes.
- Dentro de las memorias, ud. dispone de tres tipos de archivo.
- Luz fosforescente para la pantalla que le permite leer fácilmente sus mensajes en la oscuridad.
- Reloj despertador.
- Posibilidad de elegir entre sus seis distintos tipos de alarma.
- Funciona a pila, sin el vetusto y anacrónico "cargador".
- El reloj manual y el calendario que siempre aparecen en la pantalla grabarán y exhibirán el momento exacto, y la fecha de cada uno de los mensajes que recibió, con lo que ud. tendrá reloj, calendario y agenda compactado en un pequeño receptor.
- Fácil de transportar y de atractivo estilo. El Advisor se incorpora fácilmente a su cinturón.
- Son los receptores más pequeños en su género; siendo también más compactos y brindando muchísimas prestaciones más que su antecesor, el P.R.M. 2000.

RADIOLLAMADA DELPLATA

Primer sistema uruguayo de búsqueda de personas
Mercedes 1452 - Tel.: 48 96 96*

* FOTOGRAFIA A TAMAÑO REAL



Integrante de: Unión Internacional de Arquitectos (UIA), Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos (FPAA), Confederación Iberoamericana de Asociaciones Nacionales de Arquitectos (CIANA), Agrupación Universitaria del Uruguay.

Gonzalo Ramírez 2030
Tel. y fax: 41 95 56
Montevideo - Uruguay

Comisión de Edición de "Arquitectura":

Coordinador de Redacción: *Arq. María Rosa Soria.*
Asesor: *Arq. Jorge Nudelman*
Fotografía Tapas: *Roberto Fernández*
Diseño de Tapa: G. Apoyo Gráfico
Diseño, Diagramación y Armado de Interior: G. Apoyo Gráfico
Fotógrafos: *Alfonso de Bejar*, *Roberto Fernández*, *Isabel Viana*, *De Ferrari*, *Celeste Aguirrezabal*, *J.Pedro Margenat*

Impreso en las Escuelas Profesionales Talleres Don Bosco.
Canelones 2130
Comercialización: *Oscar Gorkin*
Coordinación General: *M.C. Suárez*

Depósito Legal: 254.278/91

SUMARIO

Nº 261
Diciembre de 1991

EDITORIAL

1991 - Año de la Sede Propia

Muchas cosas han pasado en este año de 1991. En nuestro país y en el mundo, que, en muchos aspectos, parece estar apuntando ya al próximo siglo. La firma del tratado de Asunción, que creó el MERCOSUR, puede estarnos abriendo un tiempo nuevo, con grandes perspectivas, pero también con enormes peligros a sortear. Lo que es seguro, sí, es que se va a terminar un largo período de letargo y de retroceso relativo, en el que, lentamente, nuestro Uruguay fue perdiendo protagonismo en el panorama latinoamericano hasta casi desaparecer.

Para bien o para mal, esperemos que sea lo último, las cosas van a cambiar. Dentro de este marco la SAU, instrumento gremial de promoción y defensa de la profesión y de sus integrantes, adquiere, a nuestro juicio, más importancia que nunca. Es que los cambios, pensamos, no quitarán vigencia a los conceptos de cooperación y solidaridad y a la vigilancia de la ética profesional que son fundamento de su existencia. Muy por el contrario, creemos que hoy, cuando tantas aparentes certezas han quedado por el camino, y se nos quieren meter otras, contrarias, de contrabando, se revaloriza la visión de futuro y claridad de conceptos de nuestros antecesores que, en 1914, fundaran esta institución. Nuestro gran desafío será recuperar la actitud ética y la pasión que pusieron aquellos precursores en el trabajo profesional. Para todo ello es que debemos trabajar por consolidar esta gremial. Este año hemos dado un paso de gigantes en ese sentido, al inaugurar, aunque sea parcialmente, por primera vez nuestra sede propia, obtenida gracias al esfuerzo y colaboración de sus integrantes y de empresas amigas. Deseamos dejar constancia de nuestro agradecimiento expreso a los integrantes de la Comisión de Honor que prestaron sus prestigios personales y profesionales para esta campaña que son: Arquitectos Julio C.Abella Trías, Mariano Arana, Oscar Brugnini, Octavio De los Campos, Roberto Falco, Luis García Pardo, Guillermo Gómez Platero, Nery González, Jaime Igorra, Miguel A.Odriozola, Homero Pérez Noble, Walter Pintos Risso, Enrique Queirolo Varela, Carlos Reverdito, Gonzalo Rodríguez Orozco, José Vidal Fernández.

Vaya el agradecimiento también a todos los colegas que, en forma anónima, contribuyeron y trabajaron en la misma. Esta sede será una herramienta fundamental para consolidar el trabajo gremial y los valores expuestos anteriormente. Queda mucho por hacer. En realidad, el trabajo nunca termina, pero hoy tenemos el objetivo inmediato de terminar con las obras, disponer de nuestra propia sala de actos, y, sobre todo, de integrar a las numerosas nuevas generaciones que se están incorporando a la vida profesional.

José Luis Canel
27/11/91
Fotografía: De Ferrari



Fachada Principal
Sede SAU
Gonzalo Ramírez 2030

La Proa

Introducción

La expropiación del inmueble, sito en el ángulo que forman las calles Pérez Castellano y Yacaré en la Ciudad Vieja de Montevideo, así como la demolición del antiguo edificio que allí se levantaba, formaron parte de un plan basado en un enfoque doctrinario que, dejando de lado valores propios del área, tendía hacia formalizaciones que bien podrían catalogarse como a medio camino entre el París de Hausmann y el urbanismo de los CIAM. Si tenemos en cuenta que el plan en cuestión preveía, entre otras cosas, la demolición del edificio del Mercado del Puerto, resulta fácil concluir en que serían pocos los ciudadanos de Montevideo que podrían consentir hoy en día operaciones de ese tipo.

Formando parte de un conjunto de intervenciones planeadas y promovidas desde la Comisión Especial Permanente de la Ciudad Vieja, se instrumentó para ese predio un concurso público que comprendía anteproyecto, construcción y explotación de un edificio que al cabo de un cierto número (menos de 30), quedaría en poder de la Intendencia Municipal de Montevideo.

No obstante contar con unos objetivos y unas pautas muy claras, el proceso de poner a punto un mecanismo inusual y conjugar en un documento unitario y orgánico aspectos urbano–arquitectónicos, programáticos, financieros y sobre todo legales, significó para la ya citada Comisión y en particular para su grupo técnico, una tarea particularmente ardua donde se practicó un buen trabajo de equipo con múltiples consultas a especialistas de varias disciplinas. Mención aparte merece la tenacidad. Quienes tomamos parte de aquel grupo de técnicos, sabemos que sin ella nada se hubiera logrado.

Fue así que sin distraer recursos económicos de la Comuna y canalizando adecuadamente la iniciativa privada, contamos hoy con un edificio de jerarquía que más allá de recomponer un trozo de ciudad, contribuye a la revitalización del área.

El resultado de la experiencia alienta a creer que estas formas de gestionar la ciudad podrían reiterarse y llegar a constituir una de las principales herramientas, que destrabando situaciones permitan potenciar nuestro patrimonio urbanístico en beneficio de toda la comunidad.

Francisco Bonilla

Ficha Técnica

Obra: La Proa
Ubicación: Pérez Castellano esq. Yacaré - Ciudad Vieja
Proyecto y Dirección: Bastarrica, De Ferrari, Gervaz, Otero
Asesores: Constructores: ingrs. Del Castillo, Magnone, Polio
Instalac. mecánicas y eléctricas: ingrs. Cousillas, Di Fabio
Instalac. Sanitaria: Horacio Brenes
Año de Proyecto: 1987
Superficie: Restaurante 425 m^2
Locales Comerciales 290 m^2
Total 715 m^2
Empresa Constructora: ing. Figueroa Arteaga

Este edificio es el resultado de un concurso organizado por la Comisión Especial de Ciudad Vieja en 1987 en la zona del Mercado del Puerto, declarada como *"Area de intervención urbana prioritaria"*, con el objeto de construir un edificio comercial y cultural en un predio vacío.

Mediante una modalidad novedosa para la zona, concurso de proyecto-licitación y explotación, la Intendencia Municipal de Montevideo se compromete a ceder el uso del terreno para su construcción y explotación por un plazo de 24 años después de los cuales pasará a dominio municipal.

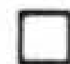
Desde un punto de vista urbano, el partido básico fue el de *"completar"* la manzana existente con un edificio que se adaptara en los morfológico (altura y alineación), pero que marcara una clara distinción entre los existente y lo nuevo.

El desafío de construir en el Centro Histórico, tema harto polémico en la discusión actual de la disciplina, fue asumido más que recurriendo a un contextualismo meramente local — de los laterales — , asumiendo referencias arquitectónicas más generales del sector y de la ciudad, con algunos elementos que *"cosen"* el edificio con la manzana (la cornisa y el zócalo).

Por otra parte también se tenía clara conciencia de estar proyectando un elemento primario, es decir un emergente del tejido continuo, no solo por su especial contenido funcional, sino también por su estratégica ubicación en el espacio urbano formado por las calles Pérez Castellanos, Yacaré y Piedras, de esta manera aparece el núcleo de escalera como elemento reconocible y diferente de la masa edificada, con la finalidad de generar un hito local caracterizador *"el edificio del mirador"*.

La construcción está concebida como un contenedor muy abierto y vidriado, facilitando una estrecha relación entre exterior e interior, a través de espacios intermedios que los articulan, la galería y la terraza con techo vidriado. Desde un punto de vista planimétrico presenta una organización que *"controla"* la difícil e irregular medianera, ubicando sobre esta los elementos de servicio y dejando hacia el exterior y con formas más regulares los espacios principales, restaurante, locales comerciales, sala de exposiciones.

Cabe destacar, a pesar del uso de un sistema constructivo tradicional, el uso del revoque imitación con color incorporado, material típicamente urbano que caracterizara buena parte de la arquitectura nacional de los años 30 a 50 y que se retoma en esta propuesta por considerarlo pertinente para la situación planteada.

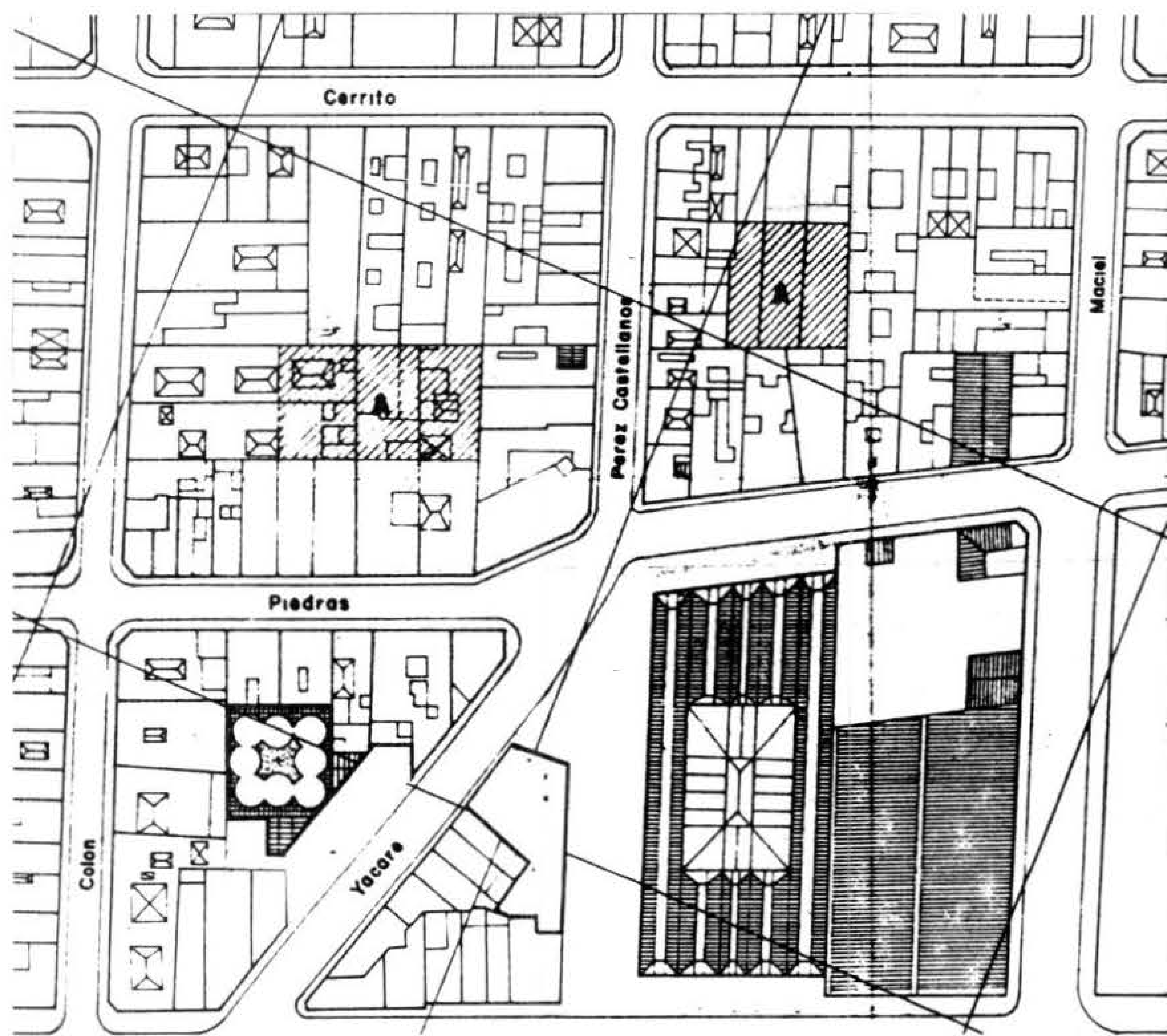


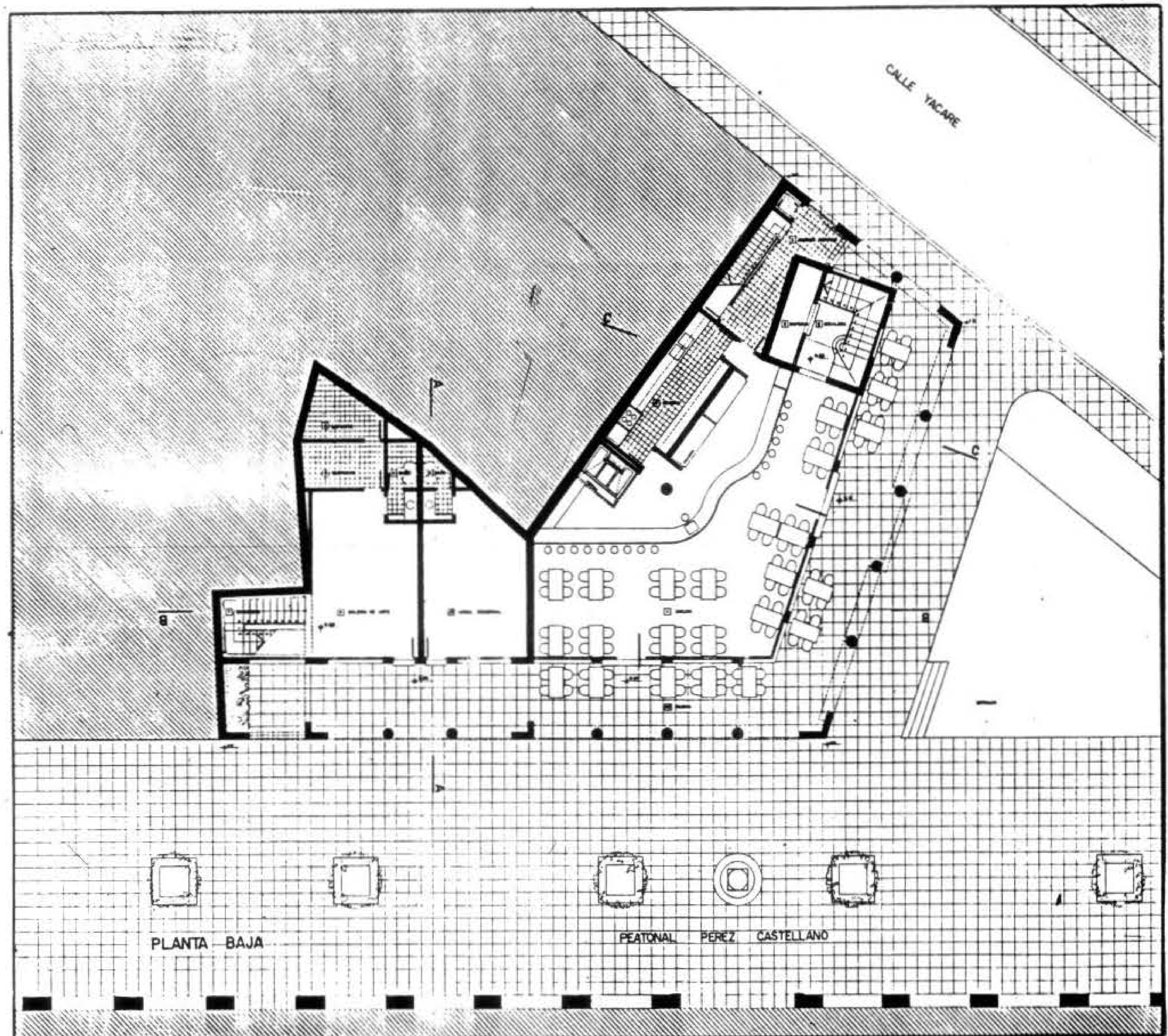


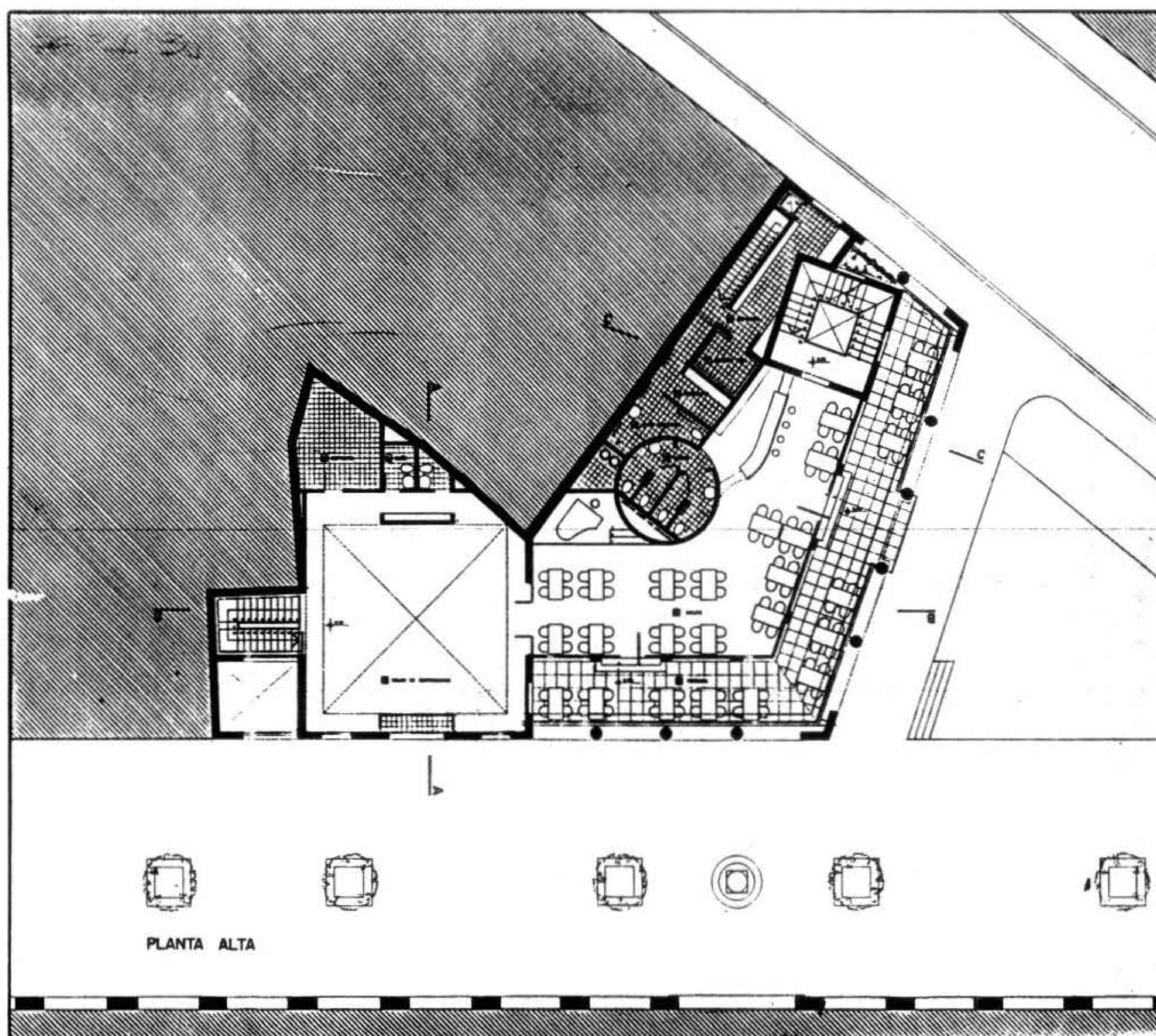

Restaurante






Cerrito
Perez Castellanos
Maciel
Piedras
Colon
Yacare
A
A


CALLE YACARE
PLANTA BAJA
PEATONAL PEREZ CASTELLANO


PLANTA ALTA

URUGUAY EN LA BIENAL B.A.Q./90 DE ARQUITECTURA DE QUITO

Uruguay marcó su presencia en la última Bienal de Arquitectura de Quito: Conferencistas principales, varios trabajos presentados en la confrontación de proyectos y de trabajos teóricos, y una amplia delegación de colegas, fue nuestro aporte, para un evento latinoamericano que a través de los años, se ha ido prestigiando y consolidando.
Asistimos en el marco de una política promovida por la S.A.U., en el sentido de mostrara la vasta producción de los arquitectos uruguayos y del imprescindible intercambio de experiencias; pero para satisfacción de nuestra Institución, hemos comprobado que esa presencia es una constante desde la década del 40, cuando comenzaron una serie de intercambios, llegando hasta aquel hermano país los ecos de las enseñanzas y de la formación profesional que se impartía en nuestra Facultad de Arquitectura. Habría mucho para descubrir y profundizar.
Transcribimos al respecto un artículo de la Revista TRAMA Nº50 de Quito, que es editada por Rolando Moya Tasquer y por Evelia Peralta, dos colegas tucumanos, radicados en Ecuador, y que son símbolos de la amistad y hermandad entre los colegas latinoamericanos, que cada 2 años se dan cita en la mitad del mundo.
Cumplimos a su vez con el espíritu de las resoluciones de los Encuentros de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura, dando a conocer desde estas páginas artículos publicados por las mismas.

Arq. Rubens Stagno

GILBERTO GATTO SOBRAL en la arquitectura ecuatoriana

Este artículo fue escrito, con motivo de los veinticinco años de Fundación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. En los actos de celebración realizados, se rindió homenaje a ex-decanos y profesores y especialmente a su fundador el arquitecto Gilbero Gatto Sobral, de quien aquí se realiza una breve reseña de su personalidad y de su obra.

DATOS BIOGRAFICOS

En algunos trabajos anteriores, realizados por el autor de estas líneas, ya se han mencionado algunos datos biográficos sobre Gilberto Gatto Sobral, indicando que había nacido en la ciudad de Montevideo (Uruguay) en el año de 1910, en una familia de clase media. Alguna vez, en sus clases, él nos hizo saber que su familia tuvo ciertos reveses económicos que le obligaron a suspender temporalmente sus estudios universitarios para contribuir con su trabajo a la satisfacción de las necesidades familiares.

También es conocido que en 1942 visitó la ciudad de Quito el arquitecto Guillermo Jones Odriozola, quien se encontraba efectuando un viaje a través del Continente America-

no en goce del Gran Premio obtenido por él en la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Al llegar a Quito, Jones Odriozola se sintió atraído por el carácter de la ciudad (entonces mucho más interesante que ahora), que solicitó a las autoridades de la Universidad del Uruguay que se le permitiera permanecer aquí por el resto del tiempo de la beca correspondiente al Gran Premio. Al mismo tiempo, el Municipio de Quito, interesado en elaborar los estudios del Plan Regulador del desarrollo de la ciudad, resolvió contratar con Jones Odriozola este trabajo. Por esta razón, Jones Odriozola permanecería en Quito hasta 1945, año en que, por razones de salud, debió trasladarse a los Estados Unidos, de donde regresó a establecerse en su país natal, el Uruguay.

Cuando Jones Odriozola contrató con el Municipio de Quito la elaboración del Plan Regulador, invitó a algunos compañeros suyos a que se trasladaran a Quito para que le ayudaran en la tarea contratada. En esta forma, vinieron desde Montevideo los arquitectos Jorge Bonino, Alfredo Altamirano y Gilberto Gatto Sobral. Sin embargo, Bonino y Altamirano regresaron al Uruguay poco tiempo después y el único que se quedó en Quito fue Gatto Sobral.

Por la misma época, las autoridades de la Universidad Central, interesadas en organizar la Escuela de Arquitectura, habían pedido asesoría técnica a Jones Odriozola; pero, al tener éste que ausentarse del país, propuso encargar esta comisión a Gilberto Gatto Sobral, quien asumió la responsabilidad de fundar y dar una forma concreta a dicha Escuela.

EL AMBIENTE DE LA EPOCA

Ahora bien, en anteriores trabajos, ya hemos presentado un resumen de la Historia de la Escuela y de la Facultad de Arquitectura, analizando los problemas que tuvo que afrontar Gatto Sobral en la selección del personal docente, en la elaboración de los reglamentos internos y en la administración de la naciente escuela. Ahora quisiéramos más bien analizar las contribuciones de Gatto Sobral a la Arquitectura Ecuatoriana fuera del ámbito docente, dentro de su actividad profesional, o, lo que es igual, la obra de Gatto Sobral como arquitecto.

En la época en que vinieron al Ecuador los arquitectos uruguayos indicados, el criterio del público, con referencia a la Arquitectura y al Urbanismo, era totalmente confuso. Por una parte, existía un grupo de historiadores del Arte, representados principalmente por el Dr. José Gabriel Navarro, los cuales propugnaban la corriente historicista del mantenimiento, restauración e imitación de la Arquitectura Colonial. Otro grupo de ingenieros y técnicos que habían tenido oportunidad de viajar por el extranjero fomentaba la aplicación en el país de las tendencias conocidas por ellos, principalmente en los Estados Unidos, como las típicas residencias en *"estilo californiano"* o *"vascongado"*, cuando no se usaban estilos exóticos, árabes, chinos o nórdicos. Para las autoridades del Gobierno Central, el Municipio o la Iglesia se mantenía vigente el estilo ecléctico que trataba de reproducir en cada edificio público la fachada posterior del *"Louvre"*, más o menos simplificada.

Para la mayoría del público, la *"Arquitectura"* era solamente el diseño de las fachadas de los edificios, y el *"Urbanismo"* abarcaba únicamente la provisión de agua, desagües y calles asfaltadas.

Por tanto, el ambiente técnico y cultural recibió un baño de agua fría cuando Jones Odriozola y Gatto Sobral empezaron a dar conferencias y a intervenir en grupos de trabajo e donde hablaban de las técnicas de diseño que habían aprendido en la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

LA OBRA DEL ARQUITECTO

Como es bastante conocido la Facultad de Arquitectura de Montevideo había sido organizada a principios de este siglo por arquitectos franceses, principalmente por el famoso maestro Joseph Carré, tomando como modelo la Escuela de Bellas Artes de París. La influencia de esta escuela sería notoria en los primeros tiempos de la Facultad de Montevideo; pero, siendo ésta una institución de enseñanza abierta a diversas corrientes culturales, no tardó en asimilar también influencias de las corrientes reno-

vadoras de la Arquitectura, como el Racionalismo.

Formado dentro de este ambiente técnico, Gatto Sobral no tuvo dificultad en conseguir algunos trabajos importantes en los que aplicó su preparación y su experiencia. Uno de los primeros fue el edificio del Rectorado y Administración Central de la Ciudad Universitaria. Con anterioridad, otro profesional nacional había presentado a consideración de las autoridades universitarias un proyecto tipo *"Columnata del Louvre"*, con tres diseños diferentes de fachada (pero todos simétricos, con un bloque central y dos tramos laterales que remataban en sendos pabellones). Se pidió a Gatto Sobral que hiciera observaciones al trabajo presentado; pero hizo una crítica tan amplia y fundada del proyecto, que las autoridades resolvieron encargarle a él mismo la elaboración de otro proyecto.

El primer trabajo importante desarrollado por Gatto Sobral sería entonces el edificio de Administración Central de la Ciudad Universitaria. En este edificio se manifestaron algunas ideas, en ese tiempo novedosas, que llamaron la atención de los técnicos y del público, como, por ejemplo: la poca altura y gran extensión horizontal del edificio en armonía con el paisaje circundante, un empleo más imaginativo del hormigón armado en la cúpula del *"Hall"* y en pórticos de grandes luces, el uso de piedras de diversas clases, tanto en la estructura como en los acabados, y una decoración muy original que no repetía los diseños neo-coloniales que entonces estaban de moda.

Más tarde, Gatto Sobral se encargaría de otros trabajos dentro de la Ciudad Universitaria, como el edificio original de la Facultad de Derecho (sin las adiciones posteriores), el edificio de la Facultad de Economía y la Residencia Estudiantil (éstos dos últimos en colaboración con su discípulo, el Arq. Mario Arias).

Fuera del ámbito universitario, Gatto Sobral también se encargó del diseño de algunos edificios importantes, como la Escuela Municipal *"Sucre"*, el Colegio *"24 de Mayor"*, el edificio del Seguro Social (en colaboración con el Arq. Sixto Durán Ballén), la sucursal del Banco de Fomento en Tulcán, la sucursal del Banco del Pichincha en Latacunga, el Palacio Municipal de Cuenca y la Casa de la Cultura de Cuenca (en colaboración con el Arq. César Arroyo).

En todos estos trabajos, y otros más, Gatto Sobral, aplicaría los principios de diseño derivados de su formación con algunos destacados maestros uruguayos como Vilamajó y Gómez Gavazzo, y bajo la influencia de otros grandes maestros franceses, como Guadet, Gromort y Perret (Gatto Sobral todavía no tenía mucha simpatía ni confianza en las ideas de Le Corbusier ni de Wright).

Estos principios de diseño serían más o menos los siguientes:

1.- Un cuidadoso estudio de la planta principal del edificio, atendiendo a la composición y caracterización de los espacios, tanto interiores como exteriores adyacentes.

2.- El uso racional e imaginativo de una gran variedad de materiales de construcción y acabados que abarcaría el hormigón armado, las piedras naturales, el ladrillo, el mármol e incluso los bloques translúcidos de vidrio.

3.- Aprovechamiento de las características físicas del terreno circundantes, complementando el diseño de cada edificio con el entorno exterior mediante elementos como plazas, parques, jardines, rampas, escalinatas, terrazas, etc. (en este aspecto, el aporte de Gatto Sobral a la Arquitectura y al Urbanismo es muy valioso: Basta comparar el ambiente de conjunto de la Ciudad Universitaria con los de la Escuela Politécnica, la Universidad Católica y otros grupos de edificios).

CONCLUSION

En cierta ocasión, hablando ante un grupo de alumnos, Gatto Sobral expresó una idea que resume su criterio arquitectónico: Dijo que la Arquitectura y el urbanismo son dos aspectos de una misma disciplina, la organización del espacio para uso del hombre. La diferencia está solamente en la escala: El Urbanismo es Arquitectura en gran escala, mientras que la Arquitectura es un Urbanismo de detalle.

Tal vez, con el paso del tiempo, la obra de Gatto Sobral, ha sido menospreciada y olvidada. En su tiempo también recibió críticas, en especial, de quienes se sintieron perjudicados en sus intereses por las comisiones de trabajo y dignidades que obtuvo. Pero, un análisis sereno de su obra nos permite concluir que ella tiene cierto significado, cierta consistencia y cierto *"carácter"*. Los principios de di-

seño que hemos mencionado antes hacen que los edificios diseñados por Gilberto Gatto Sobral se hayan convertido en partes inseparables de los lugares en donde se levantan y sean fáciles de identificar en el paisaje urbano, a pesar de su reducida altura, a pesar de las modas aparecidas posteriormente y a pesar del progreso natural de la Arquitectura.

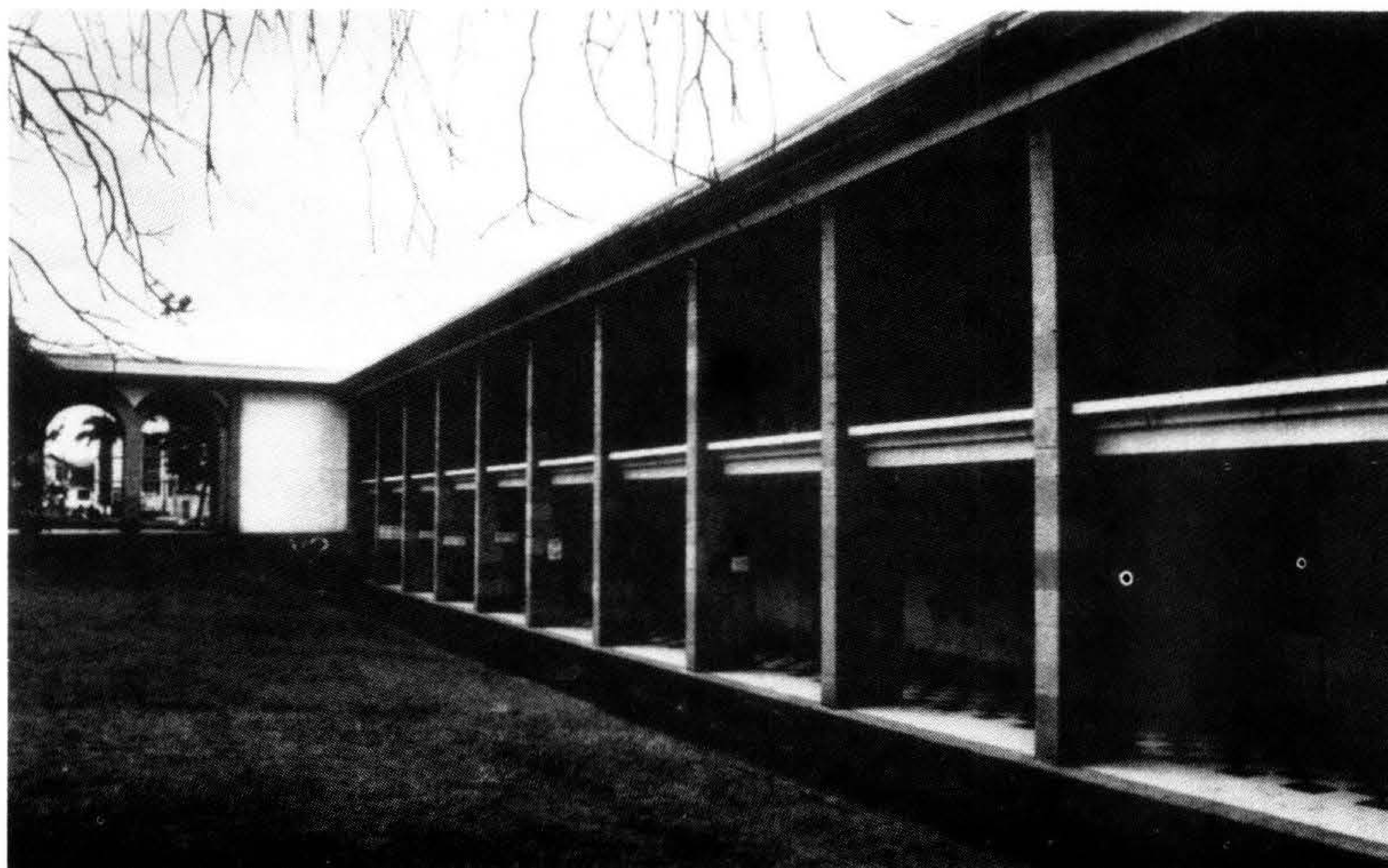
Arq. Carlos Maldonado P.

Artículo extraído de la Revista "Trama" Nº50, Quito, Ecuador, Febrero 1990.



Ab.: Edificio Administrativo de la Univ.Central de Ecuador.

Arr.: Ciudadela Universitaria.



YUXTAPONER OBJETOS QUE SE IGNORAN ENTRE SI
NO ES HACER CIUDAD, ES PARTICIPAR DE SU DECONSTRUCCION:
LA MORADA COLECTIVA EXIGE LA EXPRESION FORMAL
DE LA PERTENENCIA Y LA ARQUITECTURIZACION
DE LOS AMBITOS DE ENCUENTRO

LA DECONSTRUCCION DE LA CIUDAD

"... el ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas..."

"... el viajero de vueltas y vueltas y no tiene sino dudas: como no consigue distinguir los puntos de la ciudad, aún los puntos que están claros en su mente se le mezclan..."

Italo Calvino
Las ciudades invisibles

I - INTRODUCCION

Se ha comenzado a hablar de la *"Arquitectura Deconstructivista"* como una nueva escuela o tendencia post-post moderna, surgida a partir de la exposición presentada inicialmente en la Tate Gallery de Londres por el arquitecto Philip Johnson y expuesta luego en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. (1)

Entendemos que la DECONSTRUCCION de nuestras ciudades se está llevando a cabo como un proceso de la realidad, cimentado, a veces en el prestigio de escuelas y posturas críticas o de diseño.

La ciudad es producto de la sociedad, gente interactuando entre sí y con el constructo que es su ambiente, al que modifica permanentemente para que albergue sus actividades y la exprese.

Es la morada del hombre viviendo en sociedad.

Materializa y ordena, estructurándolos, sus quehaceres y expresa sus metas y valores.

El hombre vive en su morada los avatares de su aventura individual. La traza temporal única e intransferible de su historia, se orienta en forma aproximadamente paralela a la de los individuos que integran su conglomerado social.

Es la cultura común la que define las trayectorias y metas hacia las que se mueve la sociedad, que, como un individuo de categoría superior, se reconoce a sí mismo a través del sentimiento de identidad.

La ciudad recoge esas trazas y expresa su naturaleza, conflictiva y direccionalidad.

"... la ciudad es histórica, dinámica, colectiva,... es imperfecta y por lo tanto impredecible, viva, su materia son las relaciones y no las cosas." (4)

La problemática que plantea la ciudad a todos los órdenes del conocimiento es enorme. Las urgencias pragmáticas, que hacen a la factibilidad misma de la vida urbana, posponen la consideración de los conflictos formales generados en el violento proceso de cambio que sufren las ciudades.

Debemos revalorar los aspectos formales como un componente intangible de la calidad de vida urbana que no puede ser postergado, particularmente por quienes tenemos, como

los arquitectos, responsabilidad en su construcción.

La gente de las ciudades, particularmente de aquellas que reciben fuertes flujos migratorios, ha cambiado: se incorporan masivamente a la sociedad urbana personas que desconocen los supuestos de la cultura común y específica.

"Condiciones de expulsión rural llevan a grandes masas de habitantes a llegar como aluvión... la ciudad de desurbaniza ...crece la anomia de todo el conjunto y crece su falta de identidad". (4)

También ha cambiado y muy violentamente la forma y la imagen de la ciudad. Es necesario reconocer que nuestros espacios significativos urbanos son feos.

"La arquitectura es una expresión de la cultura y refleja la imagen de una sociedad." (5)

La concepción del hecho arquitectónico como una acción aislada, descontextualizada y exclusivo producto de la creatividad del autor; puesta al servicio de las demandas propias de su comitente; el afán de incremento del lucro marginal respecto al valor de la tierra y la consiguiente carencia de generosidad para con las tierras no comercializables destinadas a la vida colectiva, son factores que contribuyen a ese proceso.

"La ciudad real de este siglo ... es esta mezquina e irracional superposición de valores de cambios enfrentados (el interés del transporte, de la industria, de la cloaca, del silo portuario, del barrio de viviendas) y los restos que éstos dejan entre sí (zanjones, villas miserias, tierra rural hay abandonada..." (4)

Aún un espacio inserto en el tejido urbano con clara finalidad significativa, como La Défense (París), aparece inhumano, vacío, artificial, sin orden inteligible.

El proceso de *"cerramiento"* de espacios públicos (subsuelos y plantas bajas de Nueva York) y *"funcionalización específica"* de los espacios reunitivos construidos (centros de compras en casi todas las grandes ciudades del mundo), contribuye al vaciamiento de contenidos y a la pérdida de valores sociales del espacio abierto urbano.

Las fotografías que ilustran este trabajo fueron tomadas en áreas centrales de ciudades de escalas diferentes, ubicadas en países y continentes distintos.

Muestran la desoladora incongruencia de la envolvente física generadora y determinante de los espacios donde vive cotidianamente el ser social.

Cabe preguntarse acerca de cómo puede una sociedad sentirse representada, identificada en sus valores, su ética y su estética, en esta espacialidad tensionada y deconstruida.

Puede, a la inversa, encontrarse en ese paisaje la crisis de la sociedad urbana contemporánea. Y por ende, preguntarse si puede leerse en estas imágenes (y, por supuesto más duramente en la realidad urbana a la que corresponden) la existencia de *"lo social"* como marco necesario y prevalente ante lo individual, en nuestra sociedad.

Buscamos infructuosamente *"el"* espacio emblemático de lo urbano producto de nuestra ciudad contemporánea. Si obviamos algunos ámbitos supérstites de la urbanidad pasada, las manifestaciones urbanas más coherentes formalmente y quizás más solidarias, son los productos de la marginalidad (física y cultural).

(Los suburbios populares de Ankara) "... son bellos, bellísimos, hechos con gran imaginación y respetando todas las leyes de la buena educación,... de la convivencia..." (2)

II - ESPACIO Y SOCIEDAD

Toda sociedad se identifica a sí misma a través de los vínculos de integración social, espacial y temporal.

Todos los individuos generan en la vida cotidiana, sus propios ámbitos, micro–espacios que les son propios, con los que se identifican y que, a su vez, permiten identificarlos, a través de la lectura de las peculiaridades que los diferencian.

Del análisis del espacio en que actúa una persona puede inferirse valiosa información acerca de su personalidad. Del estudio del espacio vital de una sociedad surgen una serie de conclusiones acerca de su peculiar in-





Arr.: Porto Alegre 1985
¿Ciudad?

New York 1989



Sao Paulo 1989.
Confusión, abigarramiento,
despersonalización, deterioro,
"Kitsch".



serción en el tiempo y en el espacio en que le toca vivir.

Lo dicho no se limita a los ámbitos artificiales. La sociedad se relaciona con su medio ambiente (natural) y con su ambiente (total) de una forma que le es propia y que la condiciona. El paisaje *"natural"* en que se mueve un cuerpo social no es tal cual lo forjaron originalmente las fuerzas de la naturaleza, ni como lo vivieron antes otros grupos sociales.

Para referirse a un ejemplo que ha sido magníficamente estudiado, el paisaje rural italiano de los etruscos, pasó desde los grandes bosques que albergaron a los etruscos a las tierras de labranza abiertas por los romanos, vio la reaparición de las forestas medieval y alcanzó la imagen equilibrada que brinda hoy a través de un sabio proceso de inserción antrópica.

El presente trabajo analiza la manera que nuestra sociedad se expresa formalmente, imprimiendo características que son propias de su estilo de vida y valores al espacio en que vive, aún en sus componentes naturales.

III - SEMANTICA DEL ESPACIO

El hombre ha actuado sobre su ambiente, desde los albores de la historia para satisfacer necesidades físicas y síquicas.

Es obvio que la cueva, el templo, la vivienda, la plaza, el espacio (de cualquier dimensión) amurallado, significan una adecuación del ambiente total a las demandas de usos específicos individuales y/o sociales.

Los requerimientos del individuo o de la sociedad pueden ser diversos: por ejemplo, la búsqueda del confort físico, transformando variables externas agresivas en ambientes aptos para la vida humana; la seguridad, creando espacios de difícil accesibilidad para los individuos indeseables (los ejemplos van desde la Muralla China hasta los castillos medievales, pasando por instalaciones tan extraordinarias como el Mont Saint Michel).

Pueden referirse también a la construcción de espacios aptos para el encuentro: desde la plaza pública, hasta los ámbitos de acceso calificado como el teatro, las asambleas gubernativas, los estadios deportivos hasta las salas o salones y los estares de nuestras viviendas.

De igual forma el requerimiento puede ser modificar las condiciones ambientales de un sitio para hacerlo apto para su uso: abatir selvas o construir forestas modificar líneas de costa o cauces de ríos han sido también formas de acondicionar el espacio para crear el nicho *"óptimo"* para una sociedad.

Obviamente, la condición de excelencia, así como los recursos y medios para obtener los resultados deseados, definen y son definidos permanentemente por la cultura del grupo.

En todos los casos la formalización de los construido responde a pautas específicas de la sociedad y el momento histórico en que la obra es encarada.

Esta condición es necesaria pero no determinante: **la formalización trasciende los recursos y los medios que atienden a la solución estricta del conflicto planteado, para cargarse de contenidos significantes** que hacen a la confirmación de la identidad y sentimiento de pertenencia del grupo.

EL ESPACIO CONSTRUIDO ESTA PLENO DE MENSAJES: ALGUNOS PROVIENEN DEL PASADO Y MATERIALIZAN EL VINCULO DE INTEGRACION TEMPORAL QUE INSTRUMENTA EL RECONOCIMIENTO DE SI MISMA POR LA SOCIEDAD A TRAVES DEL TIEMPO Y OTROS SON PARADIGMAS QUE LA SOCIEDAD CONSTRUYE PERMANENTEMENTE COMO PROPUESTA Y RESPUESTA A LAS DEMANDAS DE SU TIEMPO HISTORICO.

La sociedad interactúa permanentemente con su espacio: recibe el mensaje, decodifica y produce nuevos mensajes a través de nuevas intervenciones.

Las interrupciones abruptas en el devenir de una cultura generan pérdidas de las imprescindibles claves interpretativas para decodificar el lenguaje del espacio: las áreas ceremoniales de las grandes culturas americanas nos plantean múltiples interrogantes: no podemos leer en ellos la exacta naturaleza de sus mensajes. A lo sumo podemos imaginar, usando técnicas comparadas, usos posibles de los mismos.

Cuando diferentes culturas usan el mismo espacio construido, lo resemantizan: las plazas reales de las monarquías absolutas europeas no trasmiten los mismos mensajes a

sus usuarios contemporáneos. Es más, seguramente tampoco el mensaje es el mismo para quienes hoy las visitan provenientes de otros ámbitos culturales.

Gracias al aumento casi irrestricto de las posibilidades de movilidad de las personas sobre la superficie del planeta y a los medios de comunicación de masas, las personas tienen acceso a vivencias directas o indirectas de espacios generados por otras culturas, distantes en el tiempo o en el espacio.

Esto lleva a que se confundan, desdibujen, pierdan fuerza o se decodifiquen contradictoriamente algunos mensajes.

Se importan formas sin contenidos, se adjudican mensajes nuevos a formas preexistentes, lo que resulta en dificultades adicionales para la lectura del espacio. Así mismo, en nuestra sociedad, segmentos de naturaleza muy diversa, comparten los mismos espacios, decodificando sus mensajes a partir de diferentes códigos significantes.

IV - ESPACIO Y COMUNICACION

Una primera aproximación a la lectura del espacio producido por la cultura contemporánea indica que ésta no resulta tarea fácil.

La sociedad de nuestro siglo ha sufrido, en cortísimos lapsos de tiempo, según la escala histórica, cambios sustanciales. Crecimiento demográfico violento, urbanización y concentración, aumento de los medios y de las posibilidades de movilidad, información en dosis crecientes acerca de geografías y sociedades de la totalidad del planeta, cambio cuali y cuantitativo en las posibilidades de manejo de la información, son algunos de los aspectos de ese cambio.

Todos somos un poco extranjeros en nuestras propias culturas: las pautas aprendidas se vuelven rápidamente obsoletas y son pocos los que manejan las claves, algo así como una nueva *"clase sacerdotal"* tecnológica, depositaria, creadora e intérprete necesario de la información.

Se reserva al hombre común el rol de *"consumidor"* o *"usuario"* de la cultura. Esta afirmación es válida aún en la escala del diseño del espacio individual: no es ya posible construir su propia vivienda, es necesario adaptarse a vivir en las prediseñadas producidas por la sociedad, con o sin preocupación por su calidad formal.

Su escala, el peso en su apuesta expresiva de la manifestación formal del arquitecto, la dificultad de comprensión por la colectividad de los mensajes formales *"de vanguardia"* que éste maneja, la alienación de los conjuntos respecto al tejido urbano preexistente, los convierten en verdaderas negaciones de lo urbano, generadores de anomia y desarraigo. Los ejemplos se multiplican. Marne-la-Valleé, en la región parisiense, nos resulta paradigmático.

Los mecanismos de poder se apoyan en el dominio de la información. Se reconocen los medios de comunicación de masas un poder social autónomo, no electivo, con una tremenda fuerza originada en la formación de opinión, en el manejo de mensajes explícitos o implícitos y en la sustitución de los ámbitos comunicantes clásicos.

El espacio que vive el hombre es también un medio de comunicación y no sólo a través de los mensajes implícitos y los explícitos (muy frecuentemente agresivamente presentes) de la publicidad.

Las claves para la lectura de los mensajes propios de los sistemas ambientales o de los mensajes implícitos de las sociedades tienden a perderse en las sociedades urbanas.

"... y las claves se perdieron
o se inundaron de silencio y sangre..."

No *"vivimos"* el ambiente: interactuamos con él a través de formas prediseñadas de conocimiento del mismo (punto panorámico, párese aquí e integre su imagen al paisaje de la manera preestablecida, según rezan las indicaciones de guías turísticas); a través de los vínculos alienantes de los medios o, simplemente contemplándolo pasar rápidamente desde atrás de la ventanilla de un vehículo desplazándose a alta velocidad (si es que el espectáculo no se reduce al negro transcurrir a la pared del túnel de un subterráneo).

El itinerario cotidiano vivienda -medio de transporte-trabajo-medio de transporte- vivienda, sin tiempos libres, insume la casi totalidad de las horas del día. Se personaliza el espacio interior de la vivienda, se atraviesa el espacio sin escala humana de la ciudad, sin establecer relación afectiva con él. Este ni la genera ni la posibilita.

V - EL "CONSUMO" DEL ESPACIO

El hombre se inserta en espacios cargados de preexistencias naturales y construidas (ya sea con componentes naturales o artificiales).

Se ha mediatizado la relación entre el individuo y el soporte natural. La artificialización progresiva de su ambiente hace que se alimente la ilusión de poder prescindir de las improntas que éste determina.

Parámetros como temperatura, vientos, horas de luz y asoleamiento, hidrometeoros, paisajes, distancias, aparecen como modificables por intervención humana, artificializando los ámbitos vitales.

Por esa causa el urbanita ansía *"consumir naturaleza"*. Acceder a un contacto más rico con ésta durante sus cortas vacaciones laborales es uno de sus objetivos más importantes. Es necesario que en veinte días o en un mes reciba la tranquilizante percepción de que ésta existe y sobrevive.

La presión resultante sobre los sistemas naturales, particularmente los de alta calidad ambiental es tan fuerte, que los mismos son literalmente *"consumidos"* por el uso más allá de su capacidad de soporte. Ese es el proceso que han vivido las grandes estaciones balnearias desde la Costa Azul francesa y la Costa del Sol española hasta Acapulco y la más cercana Bariloche.

Se consume también y simultáneamente si es posible *"cultura"*. Se demanda, con postura de observador externo, sin intentar participar en ellas, manifestaciones raramente auténticas de culturas locales.

La demanda del *"producto cultural"* genera, como respuesta, la oferta de estereotipos comerciables. Rara vez el turista ve o participa de la auténtica cultura local.

Este proceso lleva a una verdadera *"cacería de lo auténtico"*, generando corrientes de *"mirones"*, munidos de un aparato fotográfico, de una cámara de cine o de video, que les permita traducir a imágenes perdurables lo que ven (¿o no ven?) y testimoniar la experiencia visual una vez vueltos a su lugar de origen.

La vivencia auténtica es irrepetible, implica el compromiso y resulta imposible llevarla a cabo en contactos relámpago con sitios y culturas, por lo que ni siquiera se encara.

Esa conducta, una vez incorporada contribuye a dificultar la vivencia cotidiana de nuestro propio mundo real.

No conocemos las aves de nuestro país, pero quizás hemos mirado por televisión e incorporado información acerca de la fauna de las sabanas africanas o del ártico, nos *"entretiene"* ver como *"folklóricas"* las estrategias de supervivencia de pueblos lejanos y no sabemos de la vida de nuestros conciudadanos.

Por idéntico camino se ha mediatizado también la vivencia de nuestro espacio construido. Hemos visto con asombro las cámaras uruguayas recorrer morosamente calles y avenidas de nuestras ciudades, descubriendo, eso sí, a través de la imagen, sitios increíblemente ricos y valiosos de nuestros paisajes urbanos, que ni vemos, ni valoramos en la cotidianeidad.

Pero son pocos los que encaran hoy recorridos autónomos, mirando para ver, preguntándose e inquiriendo, acerca del mundo *"real"* en que vivimos.

En resumen, **participamos de una cultura sin arraigo, con sustento en la información y alienada del contacto directo con la realidad ambiental.**

VI - EL ESPACIO URBANO

La ciudad se materializa gracias a la construcción simultánea de **espacios de uso privado** y **espacios abiertos urbanos.**

"Existen dos formas de construir ciudad: la oficial y la marginal. La primera resulta de la actividad urbanizadora y edificatoria de la administración pública y de las empresas inmobiliarias." (8)

En la ciudad oficial, los espacios abiertos urbanos son competencia de la administración. Los integra todo lo que queda afuera de los espacios privados e incluyen toda la red

vial (calles, aceras), que permitió otrora múltiples niveles de encuentro y los espacios expresamente diseñados para el encuentro, la interacción social (plazas, parques).

Son múltiples los ejemplos de esos espacios. Las ágoras y plazas, los parques y ramblas han sido históricamente los sitios en que las ciudades han volcado y concentrado esfuerzos de diseño tendientes a plasmar espacialmente el carácter distintivo e identificatorio de la comunidad.

Orgullo y emblema, fueron espacios ceremoniales y simbólicos, síntesis de la especificidad cultural de la ciudad. Los actos civiles, militares y culturales que en ellos se llevaban a cabo constituían un aspecto más de esa misma identidad compartida: procesiones, ferias, desfiles, encuentros deportivos, fiestas, constituyeron históricamente hitos periódicos en la vida urbana, en una clara simbiosis entre la actividad y el espacio.

Son, sin embargo, las ciudades del Tercer Mundo en crecimiento explosivo, las que exteriorizan más crudamente esta situación. No escapan, obviamente, las ciudades uruguayas al proceso general.

"... la forma dominante de producción de la Ciudad es la marginal... . Las decisiones de la administración pública son siempre posteriores y complementarias." (8)

"La anarquía formal de las zonas (de la ciudad oficial) ha resultado ser a menudo muy superior a la de los barrios de urbanización marginal." (8)

La ciudad, ámbito de encuentro por definición, ve el proceso de desaparición de los antiguos espacios de encuentro, para convertirse en una agregación indiscriminada de espacios de uso privado, construidos según sus propias pautas y sin considerar como un dato de partida las preexistencias ambientales y comprender que simultáneamente se está *"construyendo"* el espacio urbano.

Se insertan en los tejidos urbanos *"objetos"* (edificios, conjuntos) según reglas que les son intrínsecas. El espacio abierto urbano surge como un espacio residual, producto de la sumatoria del individualismo materializado en construcciones.

"... se perdió el sentido de lo urbano y sólo se construyeron viviendas, autopistas, y grandes equipamientos dispersos."

"... el crecimiento a trozos no es en sí negativo. Lo negativo surge de la incoherencia de las partes y de la ausencia de una estructura integradora." (8)

La sociedad tampoco interviene para ordenar este caos:

"Las Ordenanzas relativas a la forma de los edificios fueron sustituidas por las destinadas a controlar coeficientes abstractos de edificabilidad y con ello la forma de la Ciudad pasó del campo de la geometría al de la aritmética." (8)

— Se diseña para individuos, físicos o jurídicos. No se hace arquitectura-ciudad: la sociedad no es un comitente rentable. Las pautas contemporáneas de uso del espacio aparecen como violatorias respecto a las maneras antiguas, no se comprenden las nuevas demandas, ni se las atiende a través de intervenciones espaciales.

— El comercio informal, invadiendo las áreas de uso público más caracterizada de la ciudad expresa, por ejemplo, una demanda de espacio específico no satisfecha.

— La tugurización de los centros históricos expresa su incapacidad de albergar, sin modificaciones que lo viabilicen, las nuevas modalidades de vida urbana.

— Las inversiones se concentran en las áreas con capacidad de propuesta y exigencia; los barrios marginales pobres, ajenos totalmente a la planificación y al diseño arquitectónico, expresan demandas de una parte de la sociedad que difícilmente llega a hacerse oír.

— La relocalización y dispersión de las actividades *"centrales"* en sitios periféricos, suele acarrear la tugurización de las zonas que las alejaron.

— La multipolaridad no aparece como expresión de la distribución equitativa de los equiparamientos para la vida urbana, sino expresión de la segregación espacial de la ciudad.

— El protagonista por excelencia de las actuales operaciones del diseño urbano es el vehículo automotor y sus flujos: autopistas y estacionamientos son las operaciones urbanas mayores que se llevan a cabo contemporáneamente.



Maldonado 1990.
¿Dónde encontrar la identidad en una ciudad deconstruída?





París , La Defense 1990.
La Defense: aún el espacio abierto urbano simbólico es un residuo informe y deshumanizado de la implantación de objetos arquitectónicos.





Montevideo 1990.







Montevideo 1990.
Un centro urbano en el que no debe alzarse la vista, el maquillaje comercial oculta la incongruencia y el *"entrevero"*.

— Vivimos solos en un espacio que compartimos más estrechamente que nunca con miles de personas, porque los contactos interpersonales se mediatizan progresivamente: la información fluye a través de los medios y cada vez menos por contactos interpersonales, a la inversa de lo que ocurre en los asentamientos de escala menor.

— No consideramos *"información"* la que hace a nuestra vida cotidiana. Vivimos, a través de los medios, la cotidianeidad *"importante"* de quienes se nos impone como personajes paradigmáticos de nuestro tiempo.

— No emitimos información, *"consumimos"* de forma más o menos acrítica la que se nos brinda de forma cada vez más fácil, atribuyéndonos roles cada vez más pasivos y receptivos.

— Se pierde la previa instancia de valoración ética y finalista de los mensajes: la información fluye y se realimenta a sí misma, en la posibilidad de captación de la atención de la gente, los mensajes importan en la medida que atraigan (de ahí su carga creciente de llamadores como la violencia y el sexo).

Lo expuesto se refleja en la ciudad. Los espacios destinados al encuentro de las personas (espacios abiertos urbanos) dejan de ser objeto de diseño específico, pierden carácter, se desdibujan y pasan a menudo a ser sitios de riesgo y ejercicio de diversas modalidades de violencia (hacia el marco físico y hacia las personas).

Se entiende necesario optimizar funcionalmente el diseño de canales para los flujos materiales y energéticos intra y extraurbanos (red vial, puntos de intercambio de mercaderías, estacionamientos) facilitando los movimientos origen-destino, desestimando su arquitecturización y la necesaria construcción de ámbitos para la interacción directa.

Los puntos recesivos, destinados a la distensión de las actividades y al esparcimiento, aparecen como descuidados relictos: parques y plazas dejaron de ser protagonistas del descanso. Este se asocia con la distancia de otros sitios y lugares propuestos y con la pasividad de la contemplación.

VII - RESPONSABILIDADES DEL ARQUITECTO

La formación profesional del arquitecto lo capacita para el diseño del espacio, tanto cerrado como abierto.

Esta acción se lleva a cabo a través de **intervenciones concretas** (proyectos y ejecución de ciudades, edificios, paisajes), o a través de la creación en acuerdo con la sociedad a la que pertenece, de la **normativa** que expresa el macro- proyecto colectivo de la sociedad.

El acto de diseño es, en suma, la expresión de la creatividad individual aplicada a una realidad social, de la que no debe independizarse.

NO SE ES LIBRE DE HACER CUALQUIER COSA EN CUALQUIER LADO. ESTO RESULTA EN ARBITRARIAS IMPOSICIONES AL AMBIENTE QUE ES MORADA DE UN ORGANISMO DE ORDEN SUPERIOR: LA SOCIEDAD.

El promotor de una intervención pública o privada, tiene sus propias pautas acerca de la naturaleza de la misma y de lo que de ella quiere obtener.

LA SOCIEDAD DEBE TENER SUS PROPIAS PAUTAS, EXPRESADAS EN LAS NORMAS, QUE REGULEN LA FORMALIZACION DE SU ESPACIO COMO CONSTRUCTO COHERENTE CON LOS SUPUESTOS BASICOS DE SU CULTURA PARTICULAR.

El arquitecto puede y debe intervenir en todas esas instancias, puesto que está capacitado como técnico para:

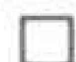
— imaginar el espacio apto para responder a las demandas de una sociedad concreta en un lugar y un tiempo específicos;

— para cotejar esa propuesta con las pautas emergentes del cuerpo social;

— para traducir en una normativa eficaz el marco que consolide el derecho de la colectividad a un espacio coherente, frente al libre albedrío individual y

— para encontrar creativamente las soluciones formales que compatibilicen el con-

junto de los requerimiento referidos en una obra que, a la vez, atienda a las necesidades del comitente y a las de la sociedad a que éste y los demás pertenecemos.



Arq. Isabel Viana
Maldonado, octubre de 1990
Fotografías: Arq.Isabel Viana

VIII - BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1 - La Deconstrucción en el final del Postmoderno
Jorge Glusberg - Conferencia en el Congreso de AICA en Buenos Aires - 1988

2 - Conferencia en el Cuartel de Dragones de Maldonado
Arq.Gian Carlo de Carlo - 1985

3 - Las ciudades invisibles
Italo Calvino - 1974

4 - La ciudad in-urbana
Rubén Pesci - 1985

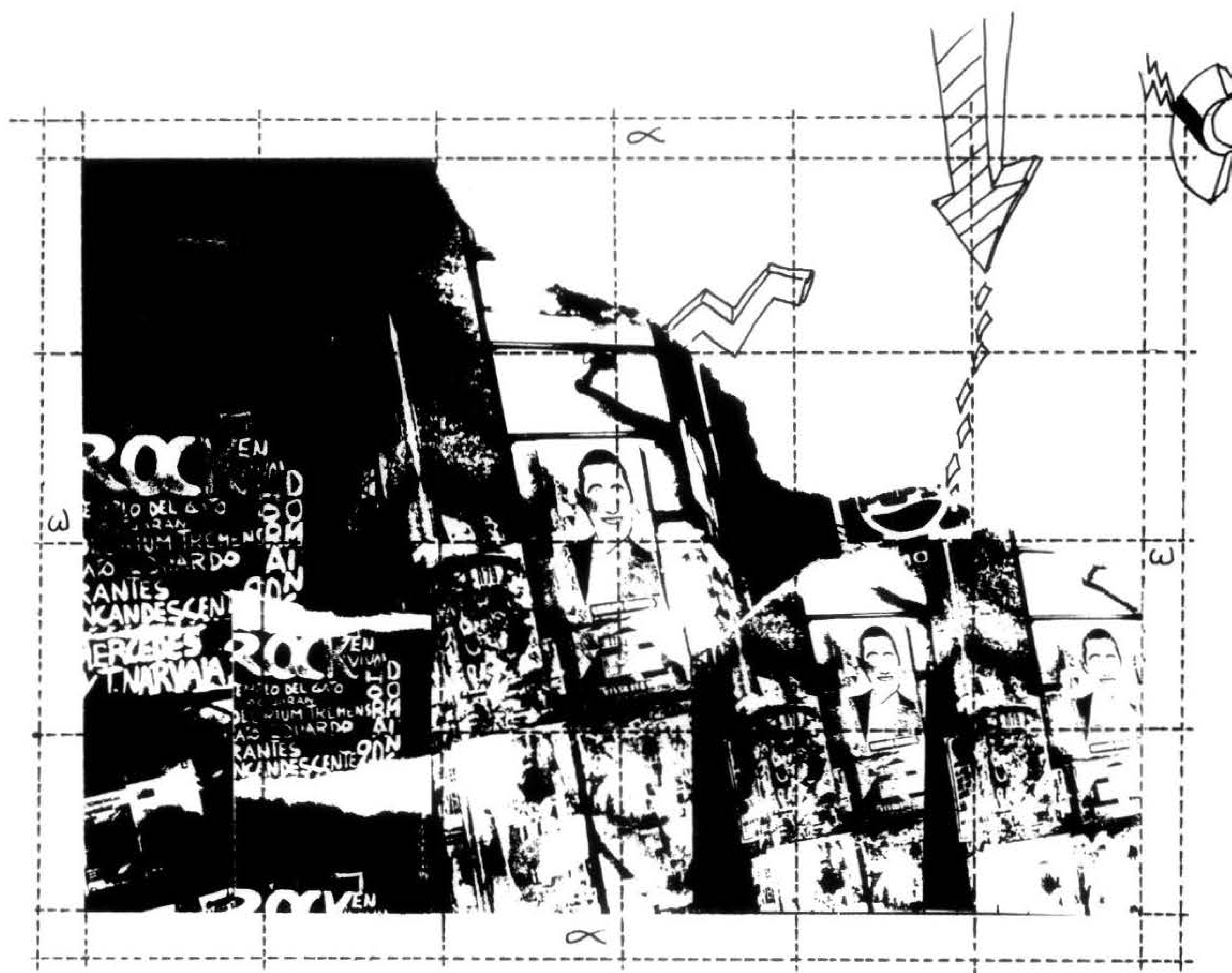
5 - Declaración de Montreal
Unión Internacional de Arquitectos -1990

6 - Identidad, Desarrollo, Patrimonio
Taller de Estudios Ambientales - *Viana, Ackermann, Vázquez* - 1983

7 - Desarrollo y preservación ambiental
Isabel Viana - 1983

8 - Construir la ciudad
Exmo.Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife

9 - La Urbanización en los años de crisis en el Uruguay
Mario Lombardi y Danilo Veiga - 1988





Argentino, nacido en Buenos Aires en 1939 y graduado de arquitecto en 1963. Se ha desempeñado como docente en las Universidades de Buenos Aires y del Nordeste (Argentino) y dirigió cursos de Postgrado en Restauración de UNESCO en el Cuzco (Perú) en 1975/76.
Dedicado a la Investigación sobre la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo en América Latina ha publicado solo, o en colaboración, unos 25 libros y cerca de dos centenares de artículos sobre estos temas. Se ha desempeñado como Consultor de UNESCO y dirige el Departamento de Conservación del Patrimonio Arquitectónico (UNNE). Es co-director de la revista "Documentos de Arquitectura Nacional y Americana". Desde 1978 ha realizado diversos trabajos de restauración y asesoramiento para la conservación de Centros Históricos en la Argentina, Paraguay y Bolivia.

CHARLA CON RAMON GUTIERREZ

Escuchando las distintas charlas realizadas en el marco del curso quisiera que precisaras algunos puntos. ¿Cómo defines el patrimonio histórico dentro de la ciudad? ¿Cómo se inserta la obra nueva dentro de ese patrimonio?

Toda la ciudad configura un patrimonio histórico, sin embargo las formas de actuar sobre el mismo son variadas. Hay áreas consolidadas de fuerte característica de referencia para toda la ciudad (en general en América las áreas centrales) y que confieren identidad a la ciudad en su conjunto. Otros son barrios cuya valoración (muy importante) sin embargo se circunscribe al mundo de sus propios habitantes. Otras zonas son bordes, periferias o suburbios en proceso de consolidación donde lo esencial son las pautas culturales y de relación social y donde el espacio físico cambiará hacia formas de un paisaje urbano más digno y de mayor calidad de vida.

Así la tarea del arquitecto contemporáneo será la de preservar aquello que merezca ser respetado, introducir su arquitectura en aquellos lugares que deben ser consolidados (con

una preocupación contextualista) y hacer nueva ciudad allí donde ésta carece de adecuadas respuestas físicas y culturales.

La preservación del patrimonio no es meramente la preservación de la arquitectura y de los espacios públicos, sino también de ese patrimonio intangible que forman los modos de vida de la gente, sus referencias, mitos urbanos, rituales y contactos. Valores de creencias y símbolos que son espíritu indisoluble de la ciudad.

Se habló también en las charlas sobre el caso de lugares turísticos ¿Cuáles son tus reflexiones al respecto?

La ciudad y sus centros históricos deben recuperarse para un destinatario principal: su habitante. El turista conforma un potencial apoyo a aquella tarea prioritaria, una forma de poner en valor las calidades de lo que se posee y allegar recursos para la tarea de preservación.

Una estrategia de recuperación urbana basada en el turismo sería errónea pues enajenaría el rol principal de la ciudad en una variable no controlada, ya que la decisión del turista es aleatoria y se mueve sobre políticas externas a las de la vida de la propia ciudad.

En la medida en que la estrategia del turismo pueda confluir con la política de recuperación urbana, esta posibilidad es válida y potencia las vías de rehabilitación de centros históricos.

Ello implica controlar usos, evitar expulsión de población para habilitar hotelería, impedir la descaracterización de áreas que pierden su propio contenido cultural sometiéndose a una demanda pintoresquista y superficial.

La recuperación debe ser integral, de tipologías arquitectónicas y modos de vida de los edificios y de la gente. Las operaciones de escenografías y maquillaje para consumo turístico son efímeras. Debemos evitar el efecto de bomba neutrónica donde se conservan los edificios y desaparece la gente. El caso de Colonia del Sacramento es elocuente, salvamos las casas y el recinto pero perdimos buena parte de la vitalidad cotidiana de los antiguos habitantes.

¿Cómo se desarrollan las acciones tanto en Argentina y en Uruguay por parte del Estado, por parte del sector privado, por parte de grupos concientizadores?

La acción del Estado en nuestros países es en general bastante restringida, fruto de una legislación antigua que protege sobre todo obras aisladas y de la carencia de recursos económicos.

Se ha avanzado en los aspectos de preservación de inmuebles que pertenecen al propio Estado, pero la legislación centenaria del código civil es defectuosa de una propiedad privada casi ilimitada donde la noción del bien común se desdibuja.

Las restricciones al dominio que implica una declaratoria de monumento histórico amenazan con convertirse en pedidos de expropiación inversa, con ello llegaríamos al absurdo de que el Estado debería adquirir todo lo que considera patrimonio, alternativa que suponemos no les agradará a los fervientes defensores de la iniciativa privada.

También es cierto que en los últimos años algunas entidades privadas han realizado campañas de defensa del patrimonio, adquirido y restaurado edificios, refuncionalizado otros y se han formado fundaciones que apoyan estas tareas.

Falta aún, sin embargo, una estrategia global en nuestros países que permita integrar ambos esfuerzos, públicos y privados, en una acción multiplicadora y complementaria pues estas iniciativas puntuales son muchas veces inorgánicas y requerirían de una dimensión integradora.

** Entrevista realizada por la arq. Marisa Soria en ocasión del "Curso y ciclo de onferencias sobre metodología para la rehabilitación de conjuntos históricos y testimoniales". (Abril- Mayo, 1989)*



Los arquitectos de segundo orden

La imagen de grandes áreas del Montevideo actual está mayoritariamente caracterizada por la repetición de un tipo arquitectónico residencial: la casa standard.

Esta tipología, que trasciende la mera organización planimétrica, presenta una fachada que también podemos catalogar como tipológica y que es elemento generador del espacio calle: una fachada plana resuelta según una concepción clásica que persigue con tenacidad la simetría -ya sea en el todo (figura 1) o conformando subzonas simétricas (figura 2)- y que se estructura invariablemente en tres franjas horizontales (basamento, plano de desarrollo y coronamiento), siendo soporte de lenguajes decorativos en general de carácter ecléctico con marcada influencia italiana.

Estas fachadas, cada una simétrica o compuesta por subzonas verticales que lo son, al disponerse unas a continuación de otras, superponen a su simetría axial una simetría traslativa (la que resulta de la repetición rítmica de las formas), creándose así un orden compositivo general que trasciende su singularidad generando una sensación de ritmo de vanos y llenos que comprende toda la cuadra y que no es el producto de una simple sumatoria. El orden compositivo está favorecido por la coloración uniforme y por un repertorio decorativo similar, y resaltado por la luz proveniente del patio interior que llega a la vereda atravesando el zaguán (cuya puerta se acostumbraba dejar abierta durante el día), subrayando la presencia del módulo que cada fachada resulta ser dentro del orden total.

Se trata de una arquitectura que se integra al orden social de la época, que no pretende transformarlo, y que utiliza tipologías y lenguajes vigentes, pero que en realidad obedecen a un código más general: el de las normas de convivencia que regulan la sociedad toda. Código que transciende, conteniéndola, a la misma arquitectura. En una época en que la apariencia es un valor social, la fachada, el elemento de la casa más vinculado a ésta, adquiere un papel primordial.

¿Quiénes fueron los productores de esta arquitectura que nos legó ámbitos urbanos de apreciable calidad? No fueron arquitectos en su mayoría, si bien éstos también recurrieron a ella. En un momento en que la legislación vigente no distinguía entre arquitecto, ingeniero o constructor

en cuanto a la responsabilidad técnica de las obras, el análisis de los permisos de construcción del año 1900, refleja incuestionablemente esta realidad: de un total de 855, sólo 28 llevan la firma técnica de arquitecto o ingeniero, mientras que 805 son firmados por constructores (los restantes 22 corresponden a firmas ilegibles).

Muchos de estos constructores fueron inmigrantes -entre los que prevalecieron los italianos- que formados en sus países de origen aportaron al Uruguay no sólo sus conocimientos técnicos y su léxico compositivo, sino también una tradición cultural en la conformación urbana, en la que más que el elemento individual importa el conjunto.

Cuando la Universidad toma posición respecto a la actuación de estos técnicos no egresados de ella, se instaura en la entonces Facultad de Matemáticas, la carrera de Maestro de Obras, de menor duración que la de arquitecto, pero con materias comunes a ella. A estos efectos, el 23 de noviembre de 1888, el ingeniero Ignacio Pedralbes (primer decano de la Facultad de Matemáticas) eleva *"un proyecto de programa de estudios preparatorios y superiores para la carrera de Maestro Constructor"* indicando que éste *"ha sido preparado teniendo presente que el constructor no es otra cosa que un arquitecto de segundo orden"*, expresión que denota la imagen que el universitario tenía del constructor: por un lado equiparándolo a la categoría de arquitecto, pero por otro, al agregarle *"de segundo orden"*, minorizándolo a priori, si bien, tratándose de la casa standard, el producto, en general, no permite detectar la formación de su autor.

No obstante, fueron estos *"arquitectos de segundo orden"* - egresados de la Universidad los menos, autodidactas muchos, algunos con formación afín provenientes de la Escuela de Artes y Oficios, muchos extranjeros con distintos niveles de formación artística y técnica en sus países de origen- anónimos en su mayoría, los que produjeron con cuidado minucioso la imagen de grandes sectores de la ciudad en que nos movemos cotidianamente. Imagen ésta que, por sus valores estéticos y de identidad cultural, por su calidad urbanística y las formas de convivencia que sustenta, constituye un patrimonio a tener en cuenta en las futuras intervenciones. Imagen que, además, ofrece una buena lección (inclusive para los arquitectos *"de primer orden"*) sobre la obtención de resultados urbanos homogéneos y armoniosos a través de la singularidad de cada actuación particular que sabe adscribirse a alineaciones, ritmos y escalas generales, sin perder por ello la individualidad compositiva de cada fachada en sí misma.

Arq. Susana Antola
Arq. Cecilia Ponte
Fotografías: Alfonso de Béjar

Este artículo deriva de un trabajo efectuado por las autoras, junto a la arqta. Elena Mazzini, el Lic. Jorge Moreno y la prof. Mary Galbiati, titulado "El aporte italiano a la imagen de la ciudad a través de la vivienda" para la Fundación Giovanni Agnelli.

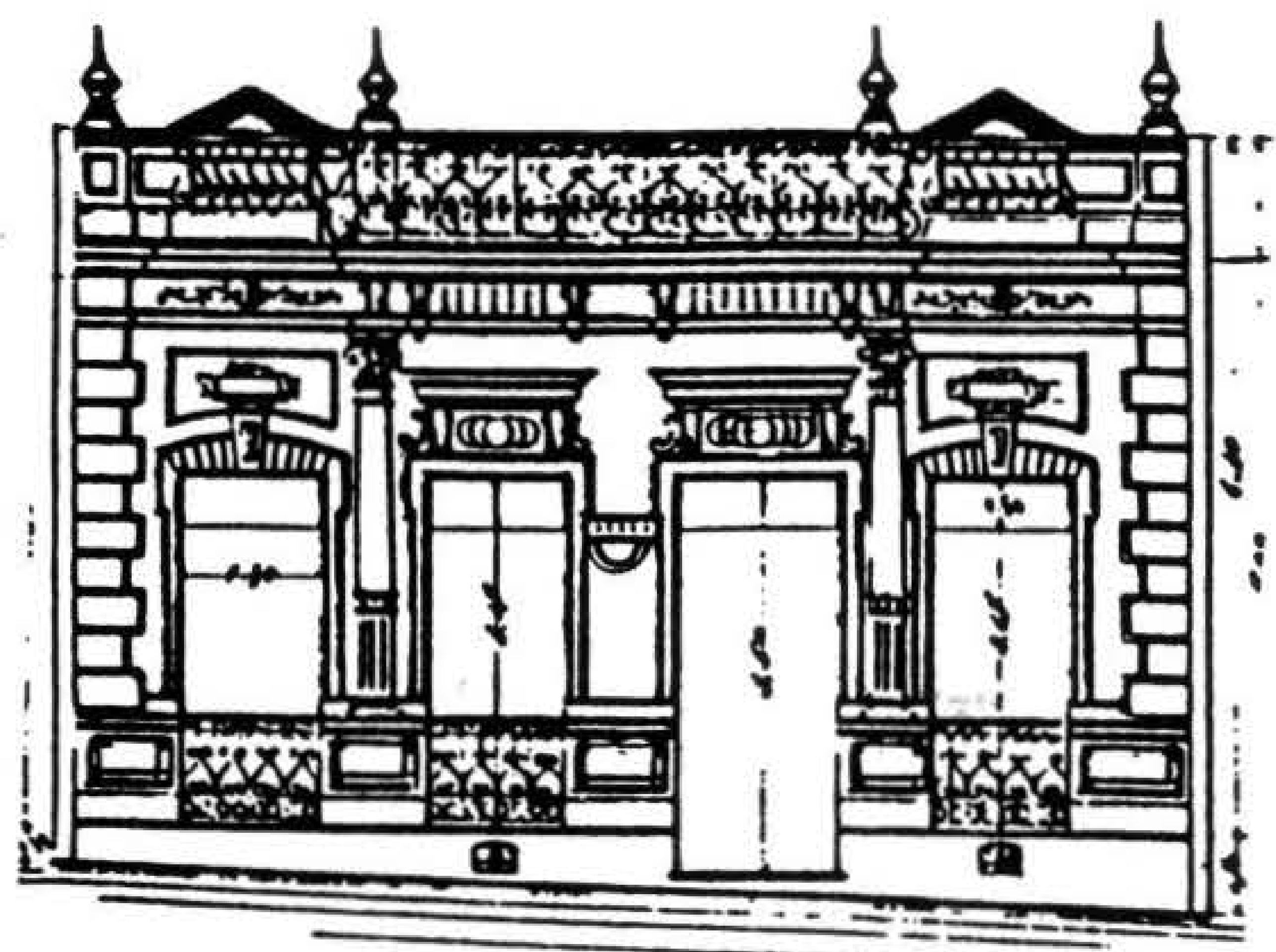


Fig.1: Una confianza ingenua en la fuerza de la decoración, lleva a pensar que ésta puede equiparar vanos distintos (puerta y ventana) para lograr la simetría total de la fachada.

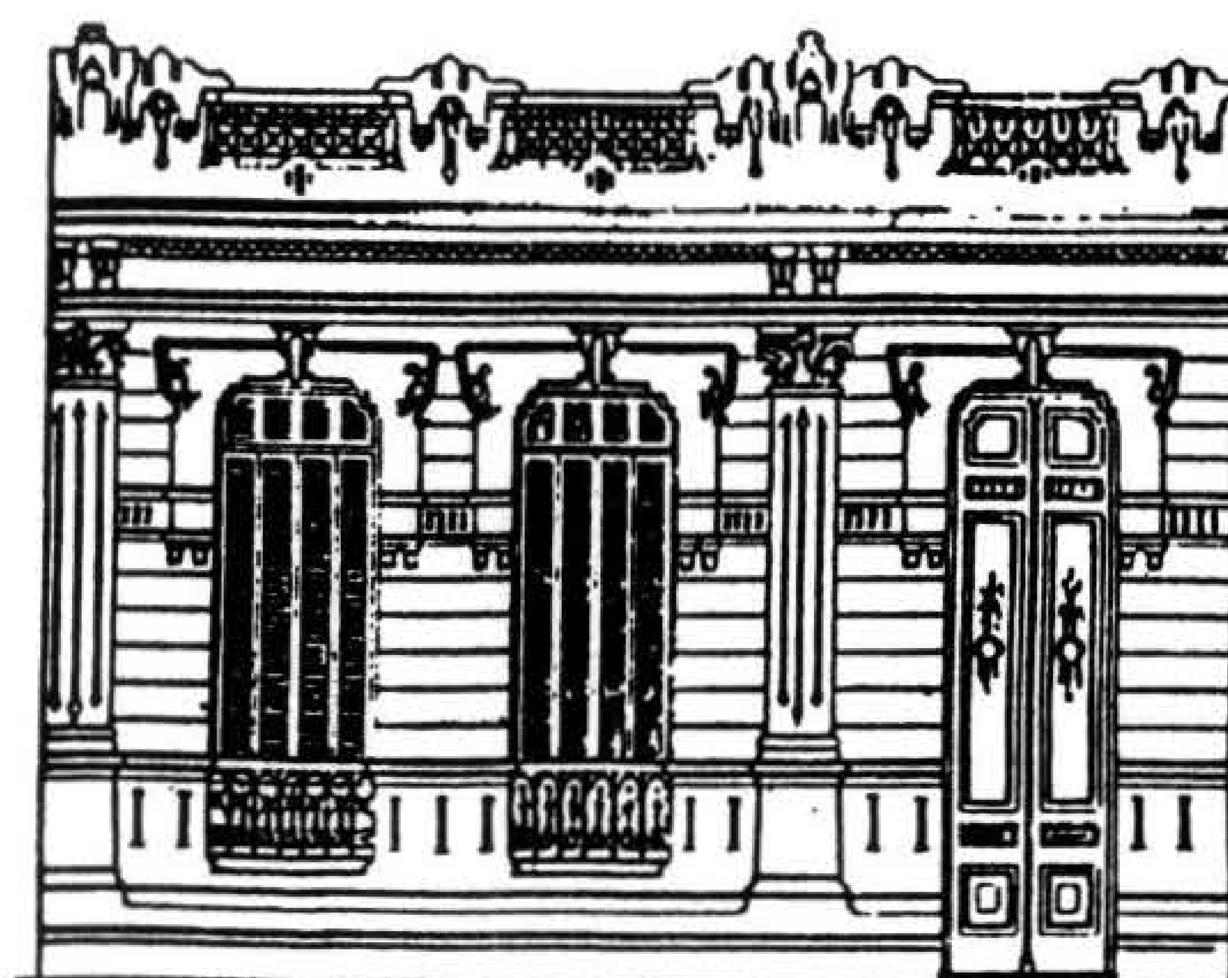


Fig.2 La búsqueda tenaz de la simetría, cuando la axialidad total no es posible, hace que la fachada suela resolverse en subzonas verticales simétricas.

NO TODAS LAS CATEDRALES ERAN BLANCAS

El presente artículo forma parte de una investigación sobre la arquitectura Art Deco iniciada por el autor en Caracas y continuada desde 1985 en nuestro país. Colaboran en este trabajo, desde 1990, los estudiantes Alejandro Cor, Carlos Cardozo, Adriana Fontán y Mariana Mandressi.

En efecto. Cuando en los primeros años de la década del 30 se comienzan a ver en Montevideo las tempranas manifestaciones de una arquitectura moderna, no todas las obras eran del mismo signo. Había otra arquitectura que se introducía con afán renovador, pero que a diferencia de aquélla, no generaba una ruptura con el pasado; que aspirando a crear un nuevo universo de imágenes arquitectónicas acordes con el mundo moderno, mantenía la continuidad con el pasado clásico.

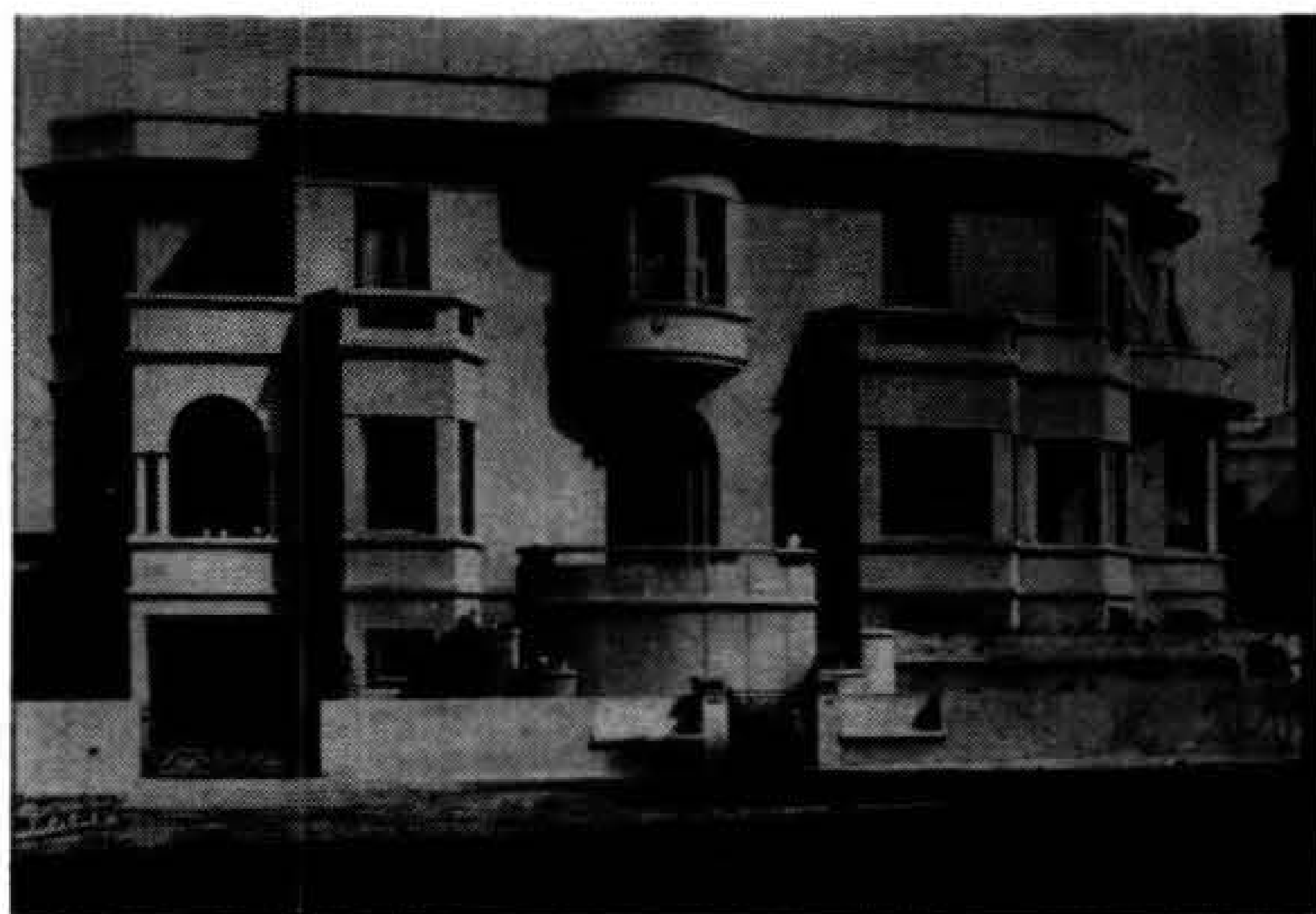
Con una posición más integrada a la sociedad uruguaya de entonces, la postura de estos arquitectos se alejaba claramente de la actitud maniquea y dogmática de las vanguardias europeas del momento. Esto era lo que después se denominaría arquitectura Art Deco.

Montevideo era una ciudad alegre y feliz, que aún vivía bajo el encandilamiento de los triunfos olímpicos del 24, del 28, del campeonato mundial de fútbol de 1930, y que todavía mantenía el deslumbramiento de las luces de sus carnavales.

Era un país próspero, al que llegaban los emigrantes italianos y españoles con su actitud pujante, pero también con su cultura y sus oficios. Un país con una legislación social avanzada, resultante del período de José Batlle y Ordóñez, que amortiguaba los contrastes en la sociedad. Una clase media próspera y en avance, con beneficios sociales, educación y salud asegurada, que empezaba a instalarse en la costa de Pocitos, Malvín y Carrasco.

Era ésta la situación prevaleciente en el Montevideo de los años 30 cuando se expande la arquitectura Deco en estos nuevos desarrollos urbanos. El Art Deco frívolo y refinado, de una clientela selecta y aristocrática, de sus orígenes europeos, se transforma y se expande en Latinoamérica sirviendo a las capas medias emergentes, y adquiriendo un tono menos elitesco, menos refinado, y de mayor alcance para otros sectores de población.

En este marco histórico es que en 1933 se construye en la avenida Ricaldoni 2523 una casa quinta para la familia Marín, la casa *"Mon Rêve"*, que reflejaba las más ricas manifestaciones de la arquitectura Deco de la época. Como no podía ser de otra manera, esta obra, y sus autores los arquitectos Carlos y Esteban Tosi no escaparon al *"olvido"* en que cayó la arquitectura Deco durante años; *"olvido"* o ignorancia que aún hoy se mantiene en los cursos de historia de nuestra Facultad.



La casa "Mon rêve" poco después de construida.

Con más atención a los valores internacionales de la arquitectura del proyecto moderno (*"arquitectura renovadora"* se le llama en nuestro país) se omiten, o se presentan de una manera marginal ejemplos de gran valor, como el de *"Mon Rêve"* que serían dignos de figurar en lo más destacado de la arquitectura nacional. Para una historiografía sesgada y deslumbrada por las expresiones canónicas de la *"arquitectura renovadora"* y del expresionismo holandés, sólo son dignos de una presentación generosa, el Palacio Lapido, o el edificio *"Centenario"*, o ciertas obras de Surraco o de Scasso. Recién en los últimos años han comenzado a exponerse en forma periférica y hasta con dudas, ciertos ejemplos como el Palacio Díaz o el edificio Expreso Pocitos. Esto explica el desconocimiento que se tiene aún sobre esta y otras obras.



La terraza de invierno.

Los autores, de abundante labor en Montevideo, ya habían realizado en 1930 la casa para la Sta. Delia Sanguinetti, hoy sede de la UNESCO, en Bulevar Artigas casi Rivera, una obra también de excelente calidad, anunciando algunas claves desarrolladas en la casa de la Av. Ricaldoni.

En su interior, la casa *"Mon Rêve"* muestra un espacio de acceso de gran riqueza con una escalera en doble altura, ornamentado con un hermosísimo vitral de clara filiación Deco. La sala, recubierta en laminado de madera, tiene un pequeño bar de gran factura, también con laminado de madera, que recuerda el bar de la Residence Empaine (Bruselas, 1931, Michel Pollack).

Las rejas de los balcones, así como la de la puerta de entrada, de excelente calidad, fueron realizadas en hierro forjado y muestran una clara influencia de los trabajos en metal de Raymond Subes, para el cine Paramount de París.

La volumetría general del edificio, contrariando una de las características más señaladas del Deco (ver *"Trazo"* Nº19, *"Pioneros de una arquitectura maldita"*), se presenta fragmentada y no muestra una organización simétrica. Se detectan sí una sucesión de simetrías parciales, muy del gusto Deco, así como una acentuación axial del acceso, que le da una clara vinculación con el estilo.

La obra, elogiada en un comentario periodístico de esos años (diario *"El Día"*), es un excelente ejemplo de cómo entendía la modernidad la sociedad montevideana de la época, en una actitud ecléctica, moderadamente renovadora, y absolutamente alejada de los vanguardismos de la realidad europea.

Ciertamente en el Montevideo de los años 30, no todas las catedrales eran blancas; hoy, se impone una revisión histórica.

Juan Pedro Margenat
Agosto 1990
Fotografías: Juan Pedro Margenat

z



El vitral de la escalera frente al acceso.

Arquitecto JUAN A. AUBRIOT



Fecha de nacimiento 1902
Recibido 1929
(Revista Arquitectura Nº135, feb.1929)

Los arquitectos J.A. Aubriot y R. Valabrega son muy poco conocidos en nuestro medio a pesar de ser los autores de una de las obras *"paradigmáticas"* de la arquitectura renovadora en el Uruguay: el Palacio Lapido.

La dedicación de ambos a su trabajo en el Banco Hipotecario podría explicar lo limitado de su obra, pero no explica el escaso reconocimiento que la misma tuvo en la Facultad del Plan del '52.

Una anécdota puede ilustrar con mayor expresividad el criterio de sus autores, que se aprecia también en la entrevista, en cuanto a que el aporte de la obra estaba limitado por su apartamiento de los medios expresivos preconizados por Le Corbusier en esos años:

En 1965 el Centro de Estudiantes de Arquitectura organizó un ciclo de visitas a obras de Arquitectura Nacional (Edificio Centenario, Palacio Lapido, Instituto de Higiene, Casas de Cravotto y Vilamajó, Villa Serrana, Portezuelo, etc.) en las que se procuraba contar con la presencia de los autores o de arquitectos cercanos a los mismos, que brindaran un fiel testimonio de sus búsquedas e intenciones. Cuando se visitó a Aubriot se negó a ello por estar, según adujo, muy alejado de la arquitectura, y manifestó su asombro ante el interés por visitar el Palacio Lapido, obra que él consideraba ligada a su tiempo y sin relevancia para las nuevas generaciones.

Ante la respuesta estudiantil de que el edificio revestía una particular significación por su lenguaje expresivo relacionado con el de alguna de las vanguardias figurativas europeas, particularmente el Futurismo y el Expresionismo (cuya importancia, entonces, se comenzaba a redescubrir), contestó casi literalmente *"... nosotros nos equivocamos pues seguíamos con mayor atención las publicaciones holandesas y alemanas* ***y en realidad el que tenía razón era Le Corbusier...*** "

Esta anécdota permite apreciar el predominio teórico y formal de Le Corbusier en años posteriores y cómo todos los ejemplos que no respondían a los cánones del racionalismo eran considerados como logros limitados, cuando no errados, en el camino de la formulación del lenguaje renovador en el país.

Surge de la entrevista, corroborando lo que se percibe en las propias obras, la enorme influencia que tuvieron en nuestro medio arquitectos como Mendelsohn, Mallet-Stevens o Dudok, divulgadas a través de las revistas holandesas y alemanas, influencia visible en obra temprana que utilizaron los recursos expresivos similares a los que se es-

taban utilizando en Europa casi simultáneamente.

Sin embargo, no es por su relacionamiento con las búsquedas de vanguardia que nos interesan hoy obras como el Palacio Lapido o la antigua sede del Banco Hipotecario del Uruguay en la Plaza Constitución (hoy bastante alterada y banalizada), sino por sus intrínsecos y excepcionales valores arquitectónicos.

El Palacio Lapido presenta una inserción urbana que resuelve tanto su carácter de esquina elevada (ciertamente más notable en la época de su construcción), como su transición hacia las edificaciones de menor altura sobre la calle Río Branco, fraccionando su masa en cuerpos menores que alcanzan la escala de las construcciones linderas.

El programa a resolver era complejo: sede de un periódico, auditorio para actos cívicos, conjunto de apartamentos y galería comercial para dar significación a los accesos a estas variadas actividades. Los autores manifestaron un gran ingenio organizativo, una gran seguridad para articular necesidades diferenciadas obteniendo de las mismas el máximo de sus posibilidades de relación con la ciudad y entre sí.

En lo técnico apreciamos un uso desenvuelto del hormigón armado; al respecto debe destacarse la existencia de una planta técnica que resuelve la transición entre la especificidad de las plantas inferiores y las plantas residenciales repetitivas debido al asesoramiento de los ingenieros Viapiana y Berchesi.

Pero es quizás en la variedad y contundencia de los dispositivo arquitectónicos y de los recursos formales utilizados que reside el mayor aporte de esta obra:

Es de señalar el inusual planteo para la época de una galería comercial, que felizmente está siendo objeto de una sensible recuperación, así como la seguridad con que se resuelven en ella las circulaciones y las relaciones entre los cerramientos de los locales y la estructura del edificio. Pero la obra adquiere su principal caracterización a través de su volumetría, en particular los balcones curvos de la esquina, que revelan una clara impronta mendelsohniana, se constituyen en los elementos identificadores del conjunto, contraponiéndose a la torre vertical que los interrumpe y que culmina en un coronamiento fuertemente esculturado.

La vocación *"futurista"* de esa torre aparece en la vidriera vertical que dejaba traslucir, en la noche, la iluminada caja del ascensor que conectaba directamente los locales del periódico con la residencia de su director, así como en las audaces propuestas de cartelería y los pizarrones giratorios de la esquina.

Sobre la calle Río Branco, la elaborada plasticidad de su fachada impone al edificio como una de las obras más singulares del centro de Montevideo.

La clara identificación del basamento, que unifica todo el frente, ahuecándose con grandes superficies vidriadas, alivianándose en la esquina sin perder continuidad y angostándose en su último tramo sobre Río Branco, sostiene los contrapuntos entre horizontales y verticales que, en diferentes escalas, constituyen el rasgo distintivo de las fachadas.

La silueta superior, en la que juegan planos que culminan en diferentes alturas y alineaciones, corona con mucho dinamismo en la *"vela"* superior que a su vez sostiene dos miradores curvos muy bien trabajados.

La superficie convexa del cuerpo lateral más bajo, cortada en su centro por un angosto plano vertical sobresaliente, genera ciertas simetrías parciales que son hábilmente absorbidas en la composición general por los planos horizontales de la base y de un puente que atraviesa libremente el refundido vidriado que lo separa del cuerpo principal.

La entrada por 18 de Julio, a través de la galería comercial ya mencionada (y complementada por un acceso lateral sobre Río Branco), culminaba en una escalera doble que conducía al auditorio, luego transformado en cine, que presenta en su interior superficies curvas también de inspiración mendelsohnianas. Este espacio casi urbano sólo podía parangonarse, entonces, con las plantas inferiores del Palacio Díaz.

El interior del edificio demuestra un cuidadoso y coherente estudio de todos los detalles: pavimentos, barandas de escaleras, marcos de puertas, zócalos, etc., están desarrollados con originalidad e impecable realización artesanal.

El interior de los apartamentos, de planta tradicional, con los distintos ambientes fraccionados entre sí y abriendo a las terrazas sólo por exiguas aberturas, resulta en cambio, aunque sus terrazas de servicio estructuren muy bien los patios interiores de ventilación, verificando la globalidad de la concepción de esta pieza arquitectónica.

El otro edificio que importa considerar es el de la ex sede de B.H.U. sobre la Plaza Constitución.

Con lo que hoy llamaríamos un reciclaje radical se conformó un amplio y luminoso espacio central rodeado por las bandas continuas de los entrepisos de oficinas, en que se explotaban al máximo las continuidades espaciales y en que las escaleras y ascensores en su frente respondían adecuadamente a las necesidades organizativas y de circulación del programa.

Su fachada, que compone el volumen con toda claridad, con bandas verticales de gran unidad que alternan con superficies vidriadas, logra una síntesis entre el carácter de un espacio urbano muy conformado históricamente y la propuesta de *"modernidad"*.

La aparentemente simple integración de los elementos de equipamiento: mostradores de público, muebles incorporados en las oficinas privadas, muy vinculadas a las oficinas generales, mamparas, etc., lograron conformar una obra integral superior que hubiera merecido un mayor cuidado en su transformación, aunque sus valores esenciales aún se pueden apreciar. (Ver Revista Arquitectura 195).

La entrevista, al igual que en los casos de otros arquitectos de la época, trasluce la importancia que adquirían los aspectos expresivos en la intencionalidad arquitectónica, la integración más intuitiva que meditada de aportes muy diversos, la relativa importancia que se otorgaba a los aspectos teóricos, y también la utilización de muchos conceptos de la formación académica tradicional aunque impartida con proverbial liberalidad, en la Facultad de Arquitectura y que reafirma la importancia que tuvo la presencia de ese inigualable maestro que fue Mr. Carré.

Arq. Mariano Arana
Arq. Lorenzo Garabelli
Arq. José Luis Livni

ENTREVISTA

AL ARQ. JUAN A. AUBRIOT

P. ¿Recuerda el año de su ingreso a la Facultad de Arquitectura?

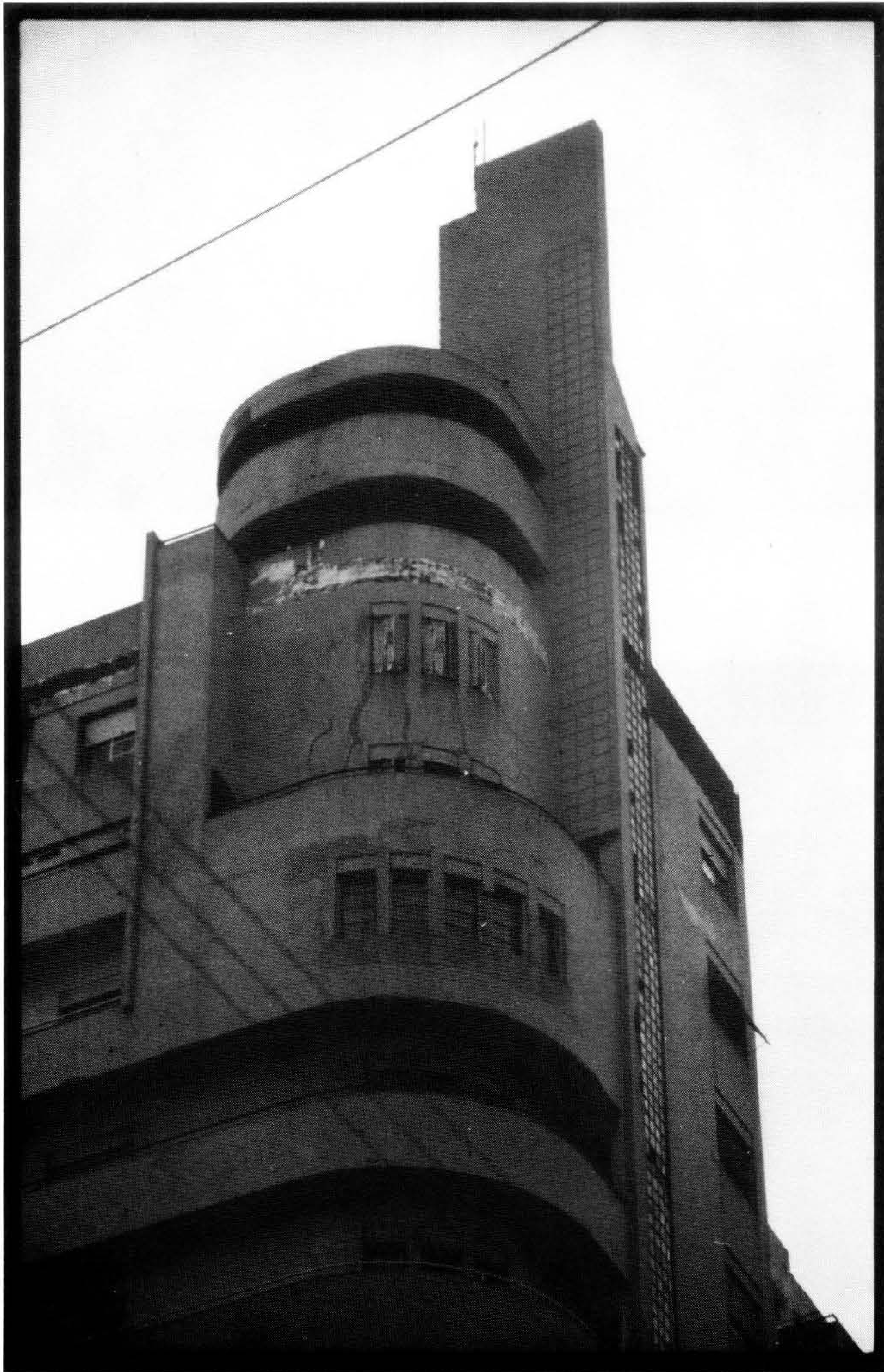
R. Yo tendría unos 19 años. Habíamos formado un equipo maravilloso, un grupo de intelectuales que iniciamos en la época de Preparatorios y continuó luego en la Facultad. De ese grupo, Mazzuchelli era el mejor estudiante ya en Secundaria. Gran compañero y amigo, era el maestro del grupo y el más ordenado. También estaba García Arocena y otros excelentes compañeros.

P. ¿Amargós era compañero suyo?

R. No. Amargós era anterior. Cuando ganó el Gran Premio, yo le dibujaba a Villavedra quien cuando no ganó se puso a llorar. Tenía un buen proyecto de carácter renacentista y se fue dando cuenta que no iba a alcanzar el Gran Premio. Porque el proyecto de Amargós era muy original; Amargós era un valor, un talento. Villavedra también, pero un talento romántico. Las concepciones de uno y otro eran muy diferentes. A Carré le gustaba mucho el proyecto de Villavedra. Era ese tipo de proyecto clásico que se hacía antes, pero Villavedra se daba cuenta que no lo iba a poder desarrollar bien y se desesperaba. Todos los muchachos de la Facultad lo ayudamos, dibujando hasta en el suelo, y lo pudo presentar, pero no ganó porque le faltó desarrollarlo más.

Amargós tenía la virtud de ser muy original, quizás un poco barroco, pero agarraba la escuadra y le daba y le daba... me parece estar viéndolo trabajar.

Esa fue una generación de grandes valores: Cravotto, Amargós, Rius, Scasso. No tuvieron la suerte, siendo maestros, de ser valorados en la misma forma que lo fueron las grandes figuras internacionales que desarrollaron la nueva arquitectura.









Aquella fue una época de gran confusión porque conocíamos la arquitectura internacional a través del cauce que habían abierto los grandes maestros europeos pero nos era difícil llegar a comprenderla.

Eso sí, nuestros profesores de entonces fueron maravillosos. Carré, por ejemplo, era un maestro de enorme autoridad y sin embargo daba gran independencia al alumno, lo dejaba desarrollarse: no lo dejaba torcer pero tampoco le imponía sus posturas. Por eso en su taller existían diversidad de soluciones: cada uno se expresaba a su manera. Existía la conducción de un gran maestro, pero de un maestro que no obligaba a hacer lo que él prefería sino que era solamente un conductor.

Carré prestaba especial atención a la composición. Empezábamos trabajando en un centímetro cuadrado y componiendo con puntitos hasta llegar a una escala mayor. Cuando Carré se daba cuenta que el alumno iba bien encaminado, pedía que siguiera desarrollando su idea. Al entrar a composiciones mayores aparecían más dificultades y podía ocurrir que se tuviera que reformular la idea original. También podía suceder que ésta se desvirtuara y entonces Carré le decía al alumno: *"vuelva abajo, al centímetro"*. Y se volvía al centímetro para ir estudiando una nueva alternativa, porque la que se estaba desarrollando no conducía a una solución de interés. Eso es muy importante en un curso de composición.

La evolución de la Facultad se debe a esos maestros, entre los cuales Carré fue el Moisés.

Otro gran docente fue Cravotto. Luego de su viaje a Europa -a raíz de la obtención del Gran Premio- abrió su taller libre, donde volcó la disciplina que traía de la Escuela de Bellas Artes y otros grandes institutos de enseñanza.

En su taller planteaba nuevas exigencias en materia de orden, disciplina y conducta y también en cuanto a técnicas de expresión.

Justamente, una dificultad para la presentación de los trabajos era su expresión, porque nosotros no dominábamos la técnica. En ese sentido el que hizo aportes fundamentales fue Teófilo Herrán.

Vivimos una Facultad muy especial, donde parecía que los trabajos nunca se iban a terminar porque en el plazo fijado porque el tiempo nunca nos daba. Cocinábamos y comíamos en el taller, también dormíamos en el taller y trabajábamos todo el tiempo. Así era la Facultad de entonces de la que tengo tan buenos recuerdo.

P. ¿Recuerda en qué año se recibió?

R. Creo que fue en 1929. Podría haberme recibido antes, pero trabajé bastante desde que cursaba Preparatorios. Es decir: estudiaba y trabajaba simultáneamente. Además hicimos un viaje en grupo a Buenos Aires que fue inoportuno y nos hizo perder varios semestres.

P. Usted nos hablaba de algunos compañeros de Facultad, como Mazzuchelli y García Arocena. ¿Recuerda algunos otros?

R. Bueno, estaba De los Campos; era muy valioso y una persona de gran fineza. También pintaba y dibujaba muy bien. Tenía una paleta muy linda y cuando trabajaba con pastel hacía cosas maravillosas. Por otra parte, tenía alma de maestro: era muy generoso con sus compañeros y nos ayudaba a todos. Una cosa interesante es que le gustaba Dudok y era de esa línea; le encantaba sus plantas. También recuerdo a Sciutto. Bueno, en realidad ellos me aceptaron como compañero, porque eran más jóvenes que yo, que había dejado de estudiar durante algunos semestres. Había hecho un "impasse" en mi carrera. Esto desagradó mucho a mi padre que temía que yo no terminara los estudios: me había dado por ir a jugar al ajedrez. Hasta que llegó un momento en que me di cuenta que tenía que casarme y formalizar mi vida que estaba pendiente de un hilo.

Entonces me puse a estudiar con Cattaneo y aprobé una serie de asignaturas que había dejado olvidadas, como Arquitectura Legal. Después hice otros cursos junto con Masanés y me conecté con gente que, como yo, estaba un poco a la deriva. Juntos trabajamos y trabajamos hasta ponernos al día y lograr terminar la carrera.

P. ¿Qué otros profesores recuerda de esos años de la Facultad?

R. Aparte de Carré y Cravotto, a quienes ya mencioné, estaba Scasso. Son los tres docentes a los que más recuerdo. Bueno, otro gran profesor fue Agorio. También de él tengo un recuerdo inolvidable. Conocía sus excelentes condiciones como docente desde Preparatorios, con sus brillantes clases de Geometría Proyectiva y Descriptiva. Aparte de su gran calidad humana y enorme bondad.

Volviendo a Cravotto, creo que la Facultad no lo ha reconocido en la medida que él merece. Ustedes no saben lo que luchó para incluir en la carrera los cursos de Urbanismo, para que éste constituyera un elemento fundamental en la enseñanza de la Arquitectura. Por entonces se conocía el Plan Fabini, muy interesante, una obra de gran envergadura para el país y que no fue más perfecta fundamentalmente por falta de un equipo capacitado. Pero la obra pública por sí sola no es capaz de enseñar y producir buenos urbanistas. Era necesarios organizar cursos de Urbanismo en la Facultad y desarrollarlos bien. Y en esto fue fundamental la lucha que libró Cravotto por entonces y que se concretó en los cursos que él llevó adelante, de modo que el urbanista pasó a ser el arquitecto. Eso me parece maravilloso y era lo que pregonaban los grandes maestros, especialmente Le Corbusier, cuyas ideas se impusieron.

P. Nos decía que había realizado, con un grupo de compañeros un viaje a Buenos Aires antes de recibirse. ¿Lo aprovecharon para conocer algunas obras de arquitectura?
R. No, nada. Fueron unas vacaciones eternas y en realidad fue un viaje para nada, sólo poder hacer algo distinto.

P. ¿Hizo algún otro viaje aparte de ése?
R. Pocos y sin importancia. A mí me atrapó el Banco Hipotecario desde 1925, donde trabajaba, prácticamente, a tiempo completo.

P. ¿Participó en congresos o reuniones internacionales?
R. No, no participé en nada de eso.

P. Durante sus años de formación en Facultad, ¿recuerda las obras de arquitectura moderna o renovadora que le hayan impresionado?
R. Dentro del ámbito nacional, las que me resultaban más interesantes eran las obras de Vilamajó. Eran obras muy personales, aunque de una calidad a nivel internacional. Aunque no las recuerdo todas en detalles, hay que admirar el conjunto, el desarrollo de su arquitectura.
En mi época de estudiante Vilamajó ya no era docente de la Facultad, aunque me consta que dejó muy buenos alumnos, como Núñez por ejemplo. Creo que dejó la enseñanza cuando se fue a España.
También era admirable su capacidad de comunicación. Era muy buscado para escucharlo hablar; exponía su saber y graficaba todo. Era un extraordinario dibujante.
Me interesaban también las obras de dos arquitectos que ya les mencioné. Uno es Scasso, a quien se le debe mucho en todo lo que tiene que ver con los parques y jardines de Montevideo. El otro era Cravotto. Ya les hablé sobre su lucha en favor del urbanismo, pero además fue un muy buen arquitecto, aunque actualmente eso esté un poco olvidado.

P. Aparte de estas figuras, ¿había obras de arquitectos más jóvenes o de compañeros suyos que les resultaran de interés?
R. Hay dos arquitectos a los que el país les debe mucho: Surraco y Rius. Tiene obras excelentes.
En cuanto a obras importantes, en el Montevideo de esos años teníamos el Palacio Salvo, con pocos valores. Después el Palacio Díaz, que es casi simultáneo con mi edificio para la Tribuna Popular. Pero aquí en el país no había demasiadas fuentes de inspiración, nuestra arquitectura estaba recién comenzando a desarrollarse.

P. ¿Antes de 1930, estaban interesados en la arquitectura internacional?
R. Nosotros ya seguíamos con atención la evolución de los grandes maestros internacionales. Lamentablemente la Biblioteca de la Facultad no servía de mucho: lo único que se encontraba eran publicaciones sobre artes decorativas. Las que me estimulaban eran las ediciones sobre la obra de Frank Lloyd Wright, un arquitecto maravilloso. Su capacidad para crear espacios y la forma en que los conectaba con el exterior era estupenda.
Después, claro, estaban los maestros europeos como Dudok, Le Corbusier, incluso Gropius.
No había una línea claramente definida porque la confusión era muy grande. Por otra parte, los profesores de la Facultad no presionaban a favor de ninguna tendencia y ellos mismos no actuaban dentro de una tendencia precisa.

P. ¿Conocían las obras de esos grandes maestros?
R. Fundamentalmente las de los europeos, a través de lo que se publicaba en revistas.

P. ¿Qué revistas consultaban ustedes?

R. Yo tengo una colección de la revista Wendingen y también de Moderne Bauformen, casi todas las publicaciones entre 1928 y 1931.

P. ¿Se conocían algunos libros sobre arquitectura moderna?

R. No, en esa época no. Lo que más nos interesaba eran los planteos de protesta contra la Academia que hacía Le Corbusier.

P. ¿Conocían bien la figura de Le Corbusier?

R. Conocíamos bien sus debates, sobre todo después del escándalo por el fallo del concurso para el edificio de la Sociedad de las Naciones, cuando formuló sus planteos doctrinarios sobre la arquitectura moderna. Nos interesaban muchísimo.

P. ¿También conocían la arquitectura alemana y holandesa?

R. A través de las revistas como ya dije, no a través de nuestros profesores. Por eso la lucha por una nueva arquitectura fue muy dura, a veces desesperante.

P. ¿Trabajó con el arquitecto Valabrega en las obras que realizó?

R. Bueno, el arquitecto Valabrega me invitó para hacer juntos el edificio de la Tribuna Popular.

P. ¿Fue compañero suyo?

R. No, era jefe mío en Banco Hipotecario y éramos muy amigos.

Respecto al edificio de la Tribuna es muy interesante el planteo estructural, que es bastante atrevido, audaz. En este aspecto fue muy importante la actuación de los ingenieros Viapiana y Berchesi, técnicos de gran valor que resolvieron todo perfectamente. Además, se asesoraron con ingenieros alemanes que estaban trabajando en el país.

P. ¿Recuerda aproximadamente el año en que iniciaron el proyecto de ese edificio?

R. Aproximadamente en 1930, pero no puedo precisar la fecha exacta.

El proyecto tuvo todo un proceso y el resultado no tiene nada que ver con el planteo inicial. Empecé con una propuesta inspirada en Dudok, pero al poco tiempo no me conformaba más. Luego me largué para el lado de Mendelsohn, que también me gustaba mucho, manteniendo en parte algún recuerdo de Dudok.

En mí existía una gran confusión; me gustaba la plástica de la nueva arquitectura pero no comprendía bien su filosofía.

En este sentido el que tuvo más importancia, a mi modo de ver, fue Le Corbusier. Pero su arquitectura era muy audaz. A pesar de ser un verdadero maestro, resultaba inaceptable en nuestro medio y en aquel momento. Además uno luchaba dentro de ese medio y no tenía fuerza suficiente como para imponer algo nuevo.

P. ¿El edificio fue un encargo de la familia Lapido?

R. Sí, la idea fue de don José Lapido. Además de querer hacer un edificio para un diario, él quería tener una sala de actos para reuniones políticas, algo que constituyera una sede del Partido Nacional. El resto serían apartamentos para su familia; no estaba pensado como edificio de renta.

Por otra parte, en esa época el concepto de rentabilidad edilicia estaba en pañales. Recién durante la época de actuación del ingeniero Ruggia en el Banco Hipotecario, se comenzaron a aplicar conceptos como la rentabilidad y el valor venal de los edificios. Esto le costó a Ruggia su renuncia, porque eso no era del agrado de sus jerarcas. Puede decirse que, en ese sentido, Ruggia fue un vanguardista.

P. Es un edificio que aún hoy nos asombra y que valoramos mucho. Nos imaginamos lo que sería en el contexto de Montevideo hacia 1933 o 1934.

R. Yo tuve mucha libertad para diseñarlo, porque Valabrega se ocupaba de la parte administrativa y Viapiana de los aspectos estructurales. Yo al ingeniero le planteaba cada problema bárbaro, especialmente con la *"vela"* que remata el edificio, que yo había pensado como sostén de anuncios comerciales, uno de cada lado. Pero nunca aprovecharon esa idea, ni entonces ni ahora; y pensar todo el trabajo que le llevó al ingeniero calcular la acción del viento.

P. Nosotros entendemos que es uno de los edificios más importantes que tenemos en Montevideo.

R. Me alegro. ¡Pensar que fue una de mis obras iniciales!

P. ¿Tuvo mucha repercusión en Montevideo?
R. Relativa, muy relativa. En el ambiente profesional sí; había arquitectos como Fresnedo Siri a quienes gustaba mucho esa obra. Recuerdo que Fresnedo le tomó muchas fotografías.
También recuerdo que nosotros habíamos planteado un edificio de mayor altura que la Intendencia no autorizó.

P. ¿Sabe si arquitectos extranjeros o revistas del exterior se interesaron en ese edificio?
R. No. Como arquitectos recibimos una distinción en un congreso realizado en Perú, pero no recuerdo si fue por ese edificio.

P. ¿Cómo puede explicarse la audacia que de alguna manera tuvieron los clientes para construir esa obra en aquel momento?
R. Por Valabrega. Era como un hijo para don José Lapido; no le entregaba dinero a cualquiera, pero a Valabrega se lo daba a manos llenas. Le tenía una confianza total, porque Valabrega era oro en polvo.

P. Resulta sorprendente que en esa época se incluyera una galería interna que conecta las dos calles.
R. Lo más importante era el diario, porque la Tribuna Popular era la obra de don José Lapido. Entonces, había que prever un sector de recepción de avisos accesible y además los ascensores para comunicarse hacia arriba y hacia el subsuelo, donde estaban los servicios de redacción y las máquinas de impresión. Todo esto había que ubicarlo en la esquina. De esa manera ocupábamos la parte más valiosa del predio, lo que significaba un desastre comercial. Para compensar esa situación, hicimos la galería. Por entonces ya había antecedentes como la galería Güemes en Buenos Aires, que nosotros conocíamos y, de alguna manera, también hay una galería en la planta baja del Palacio Salvo. Pero además de dar al edificio una mayor rentabilidad, lo fundamental era jerarquizar el acceso a la Sala de Actos y a los ascensores. Por eso planteamos esos pequeños locales y sobre uno de los lados de la galería, en vez de hacer una pared pusimos una superficie vidriada que no está formada por cristales sino con aquellos vidrios triples que se podían traer antes del exterior. Y observen que las columnas están por detrás de ellos, como veíamos que hacían los grandes maestros europeos. Nosotros tratábamos de captar lo mejor de ellos y lo incorporábamos a nuestras obras.

P. ¿De qué época es el edificio sede del Banco Hipotecario?
R. Esa sí que fue una obra que me costó sangre, sudor y lágrimas. Es de la época de Terra, se inauguró en 1937.
El edificio comercial existente, que el Banco iba a comprar, era una cosa preciosa, como la de los arquitectos franceses de 1900 que trabajaban muy bien. Era un excelente edificio.
Recuerdo que tenía una gran escalinata de roble para acceder al primer piso. Un día fuimos a visitarlo con los directores del Banco y uno de ellos me dijo: *"esta escalera la va a dejar ¿no?"*. Era muy linda la escalera, pero significaba un obstáculo para la ubicación de los ascensores. Le contesté que tenía que sacar la escalera y muchas otras cosas más. De inmediato me puse a hacer el proyecto para que lo considerara el Directorio, hasta que me di cuenta que el Banco allí no entraba, máxime haciendo una previsión de su futuro desarrollo. Se lo comenté al Gerente Técnico del Banco, quien transmitió mi opinión al Directorio. La respuesta que me llegó del Directorio fue que entonces el proyecto lo iba a hacer el Ministerio de Obras Públicas. Le dije al Gerente que creía que el proyecto lo debía hacer la Gerencia Técnica del Banco, porque aunque lo hiciera mal, igual sería mejor que el que pudiera hacer el Ministerio. Nosotros sabíamos mucho más que ellos sobre la forma en que el Banco funcionaba.
Finalmente me encomendaron el proyecto y empecé por hacer un relevamiento del edificio existente. La primera sorpresa fue que al estudiar las planchas vi que eran de 17 cms. de espesor y con una crujías de casi 7 mts. de ancho por toda la profundidad del predio; además todo aquello cimbraba. Al levantar los pisos, vi que en las proximidades de las carreras -vigas no había- estaba todo rajado. El edificio estaba hecho con una estructura de hormigón armado primitiva, concebida en base a grandes espesores y no en base a un cálculo serio de la armadura. Por ejemplo, los hierros negativos no se conocían en el momento que se construyó. Además en aquel momento -el edificio se ejecutó durante la primera guerra mundial- no se podían importar

perfiles doble T porque los barcos no los traían ya que ocupaban mucho espacio en las bodegas. Se construyó con lo que había disponible en el momento.

Frente a esa situación, la solución era tirar todo abajo, pero eso constituía un terrible problema político. Por entonces el diario *"El Día"* emprendió una campaña periodística que atacaba sin compasión el proyecto. Claro que a mí no me interesaban los problemas políticos, yo era un técnico.

Pero siguieron las sorpresas: cuando inspeccioné la cimentación me di cuenta que los pilares estaban apoyados sobre placas de 1 mt.20 por 1 mt.20 colocadas directamente sobre la tierra. Yo no podía ir a mayor profundidad y tampoco podía cargar más esa estructura. Ante esta situación, estudiamos junto al ingeniero Saizar una estructura en base a perfiles de hierro doble T que iba desde las fundaciones hasta la parte superior del edificio. A las bases se les hicieron unos collares de hierro que circundaban las placas para poder sobrecargarlas previendo todo lo que significaba el pesado equipamiento de las oficinas y la afluencia de público. De allí arrancaba el resto de la estructura a partir de los pilares existentes de 30 cms. por 30 cms. que, al adosarles lateralmente los perfiles, dieron lugar a esas columnas monumentales. También se reforzaron las carreras en base a perfiles ubicados por debajo de ellas. Para las planchas la solución fue llevarlas de una luz de casi 7 mts. a la mitad, mediante planchones formando un sistema oculto en el piso. Todo ese sistema había que disimularlo y para ello utilizamos los artefactos de iluminación. Sangre, sudor y lágrimas para el arquitecto que tuvo que hacer todo aquello contemplando una multitud de cosas.

Recuerdo que el doctor Mendívil, con su maravillosa visión de estadista, dijo que quedaba conforme si el edificio del Banco duraba diez años. Bueno, el edificio resistió más de diez años, lleva treintaisiete de inaugurado y costó unos veinte millones de pesos, con el dólar a $1,41.

P. Usted, tanto en el edificio del Banco como en el de la Tribuna Popular trabajó mucho con la iluminación, ¿no es así?

R. Sí, incluso en el de la Tribuna planteé la posibilidad de que el ascensor dejara, al subir, una estela de luz visible desde el exterior. Pero esa idea, como la de la *"vela"* que mencionaba antes, no fue jamás considerada.

P. ¿Por qué planteó ese tipo de cosas? ¿Conocía algún antecedente?

R. Ya les dije que allí hay algo de Dudok y sobre todo de Mendelsohn. Hoy quizás se haría algo diferente, porque aquello es ya arcaico y la arquitectura moderna se ha perfeccionado. Eso mientras no se llegue a un período de regresión o de decadencia, como siempre ocurre. Espero que no.

P. ¿Usted conocía, a través de publicaciones, vanguardias europeas como el futurismo italiano o el constructivismo ruso?

R. No, de ninguna manera.

Mis proyectos surgían por un lado como una lucha personal y por otro como una manifestación de una comunidad de estudiantes y arquitectos que, sin ningún tipo de imposición, teníamos conciencia que se estaba dando un cambio grande en la arquitectura y que los planteos académicos no funcionaban más. Estábamos todos *"chiflados"* por Le Corbusier aunque, como ya dije, su arquitectura no pudiera entrar en nuestro medio.

P. Pensar que un edificio pudiera tener una estructura para avisos publicitarios o un elemento iluminado que se moviera, era algo excepcional para aquel momento, ¿no?

R. Miren que la generación a la que yo estaba ligado era muy valiosa. Si a cualquiera de ellos le hubieran dado una oportunidad, hubieran logrado obras maravillosas, porque eran muy buenos arquitectos.

P. ¿En el edificio para el Banco Hipotecario, ¿trabajó también con Valabrega?

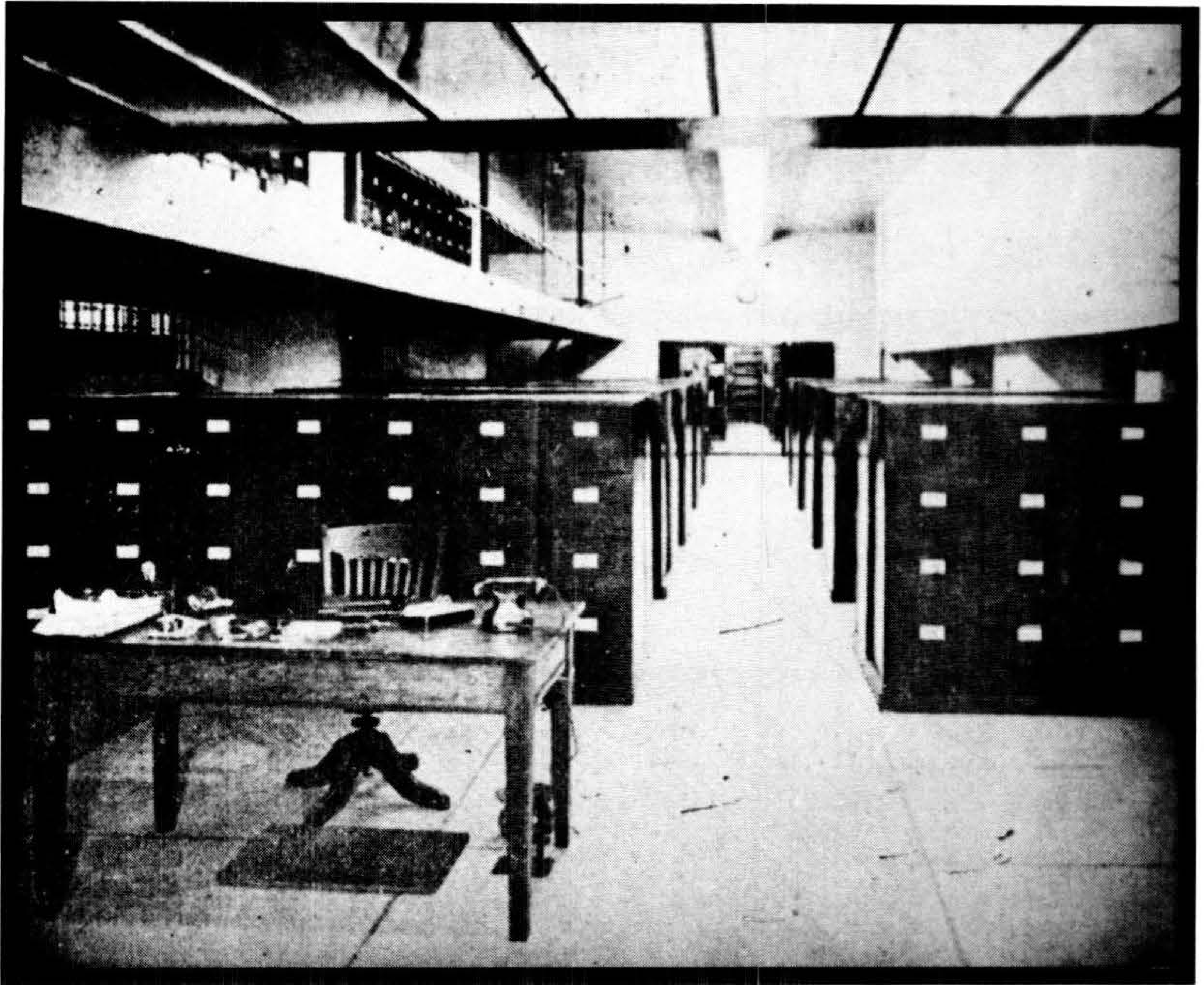
R. No, es exclusivamente mío. Aunque tuve un importante colaborador en el arquitecto Héctor Barere, a quien conocí en el Taller Cravotto y lo llevé al Banco. Con él dialogábamos mucho.

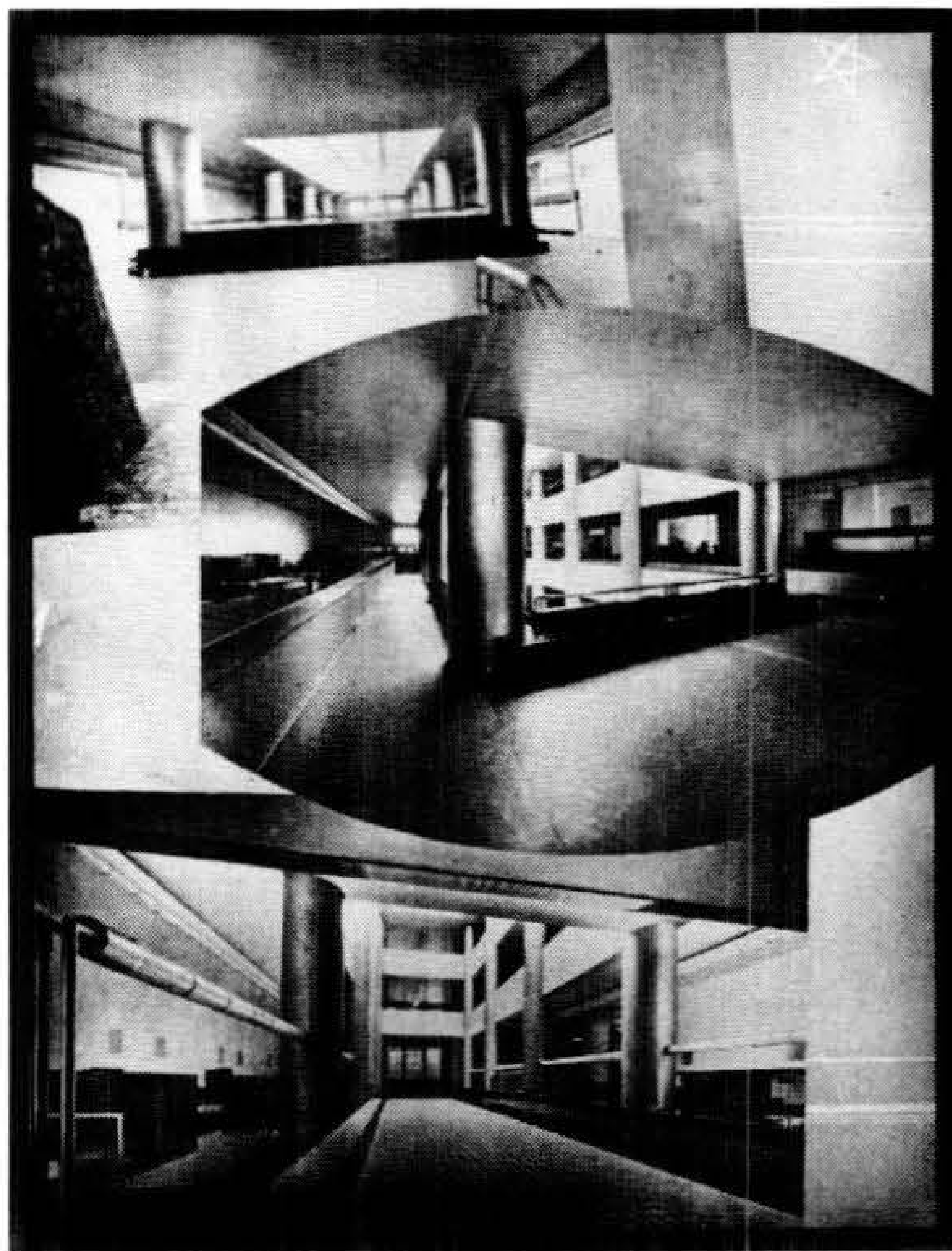
P. Respecto a los proyectos del Banco y de la Tribuna Popular, ¿recuerda si antes de ejecutarlos los discutió con otra gente vinculada a la profesión?

R. No. Y les voy a decir por qué: no había tiempo. En el caso de la Tribuna se hacía presión para que otro colega hiciera el proyecto y la dirección de la obra. Valabrega me decía: *"¡si no te apurás, estamos liquidados!"*. Fíjense que cuando se me dio la posibilidad de hacer ese proyec-



Vistas del Hall
de Tesorería
y detalle de la
bajada al subsuelo





to estaba recién recibido y a punto de casarme y tener aunque fueran cuatro días de luna de miel. Tomé apenas esos cuatro días de licencia y después di todo lo que pude. Yo tenía que trabajar en el Banco y al mismo tiempo proyectar el edificio de la Tribuna.

P. Siempre nos interesó mucho el equipamiento del Banco Hipotecario, con elementos similares a los que tiene aquí en su casa. Es admirable la unidad de criterio con que están realizados. Todavía se aprecian bien en las oficinas mejor conservadas del Banco, como son las zonas de Gerencia General y Directorio. ¿Sobre qué bases trabajó?

R. En primer lugar, creo que había que actuar en base a un nuevo sistema abierto. La intención era poner en contacto a los funcionarios con el público separándolos apenas por un mostrador de 20 cms. de ancho y sin crear despachos, antedespachos y salas de espera.

Creo que es un planteo más democrático que el de la nueva sede del Banco.

P. ¿Los escritorios, bibliotecas y lambrices que cubren muchas paredes, así como los artefactos de iluminación fueron diseñados por usted?

R. Sí, todo fue diseñado por nosotros. Estábamos comprometidos con una arquitectura impuesta por las condiciones estructurales y para el diseño del equipamiento había que partir de allí. Teníamos que vestir un esqueleto sin saber con certeza cuál sería la imagen final. Lo que se buscó fue la unidad de todos los elementos.

Creo que era Carré que decía: *"en arquitectura, depurar, depurar, depurar y depurar"*. Y para depurar hay que buscar la unidad; cuando se tiene esto claro, cuando se enfoca el conjunto se puede llegar hasta el detalle sin perderse.

Apreciar el conjunto es estar depurando.

P. En el edificio del Banco usted, además, utilizó nuevos materiales en pisos y pinturas, ¿no es así?

R. En ese aspecto donde más innové fue en el edificio de la Tribuna con una especie de monolítico para pisos que fabricaba Pagani. Se hacía en base a un procedimiento que incluía un aglomerante derivado de la magnesia, color y un polvo de madera, entre otros elementos.

En el Banco Hipotecario, en materia de pisos y revestimientos pétreos trabajamos con Debernardis que fue muy generoso con el Banco, un verdadero patriota.

P. ¿Aparte de haber sido funcionario del Banco Hipotecario, tuvo otros cargos públicos, actuó en la docencia o en la Sociedad de Arquitectos?

R. No, nada de eso; el trabajo en el Banco era muy absorbente.

P. ¿Aparte de esas dos obras fundamentales, tiene alguna otra que le resulte de interés?

R. No, porque en general en los otros edificios que proyecté no tuve la libertad suficiente. Este mismo edificio donde estamos ahora no es lo que me hubiera gustado hacer. Siendo una propiedad familiar hubo muchas opiniones diferentes y existieron muchas presiones.

En la época en que se construyó estaba trabajando un gran maestro; el arquitecto Raúl Sichero, un hombre de gran talento. Fue el primero en hacer edificios de Propiedad Horizontal: Pocitos es obra de Sichero. Después vino también Pintos Risso, que antes había hecho muchas viviendas, especialmente en Punta del Este.

Pero lo fundamental fue la actuación de Sichero y de su equipo, que era brillante.

El trabajo en equipo es fundamental; recuerdo cuando se me encargaron las Bases y el asesoramiento al Jurado en el concurso para el nuevo edificio del Banco Hipotecario. Allí conté con un excelente equipo integrado por los arquitectos Alberto O'Neill y Jorge Infantozzi y con la colaboración de Horacio Labadie. Fue un trabajo muy difícil -por momentos me parecía una tarea imposible- y salí a flote gracias a la ayuda del equipo de colaboradores.

En cuanto al concurso en sí, se podrían decir cosas muy interesantes, cosas que nunca fueron dichas, pero creo que no resultarían oportunas.

Volviendo al tema del trabajo en equipo, insisto que es maravilloso. Uno no sabe lo que lleva adentro cuando se encierra en sí mismo. Pero cuando trabaja en equipo, se abren las puertas y surge una montaña de cosas que no se sabía que estaban allí. Yo hice mi carrera trabajando en equipo con compañeros brillantes y eso me permitió alcanzar el nivel promedial, el del ambiente en que actuaba.

Ya mencioné el caso de Sichero, pero pensemos que obras tan buenas como el edificio del Notariado es trabajo de un equipo, como también lo es la nueva sede del Banco Hipotecario.

Trabajando en equipo se produce mucho mejor y uno se desarrolla mejor. Solamente Dios -lo digo aunque no sea creyente- puede resolver todo por sí mismo. Pero nosotros no somos como Dios, somos de la tierra y tenemos que sudar todos juntos.

Fotografías: Roberto Fernández



CORDON CUNETA *VERSUS* PATRIMONIO

La ciudad creció sin un criterio directriz. Metros y metros de cordón cuneta consolidan una estructura barrial periférica, definida, de crecimiento espontáneo motivado no por la directiva de un plan director, sino por la especulación del momento. Sea como sea la ciudad crece.

El casco céntrico, antiguo, de Salto, está afectado por una normativa creada hace 30 años con el objetivo de transformarla en una ciudad *"moderna"*. En el centro una avenida ancha para posibilitar el abundante tránsito y en el antiguo barrio del Cerro, cerca del Río Uruguay crecería un moderno barrio jardín.

Es que en la ciudad de Salto, parece que no ha llegado aún el tiempo de conciliar la preocupación por la problemática urbana y la respuesta política adecuada.

Y... ¿qué pasa con la espacialidad existente?

¿Qué pasa con los edificios existentes, que conforman trazas muy fuertes en estos barrios?

Nuestros antecesores no se dieron cuenta que pueden coexistir perfectamente lo antiguo de principio de siglo y las construcciones realizadas hoy.

La Comisión honoraria de Patrimonio Histórico presidida por la Sra. Isidra Solari de Muró ha realizado un documento crítico de esta situación abordando cuatro puntos de la normativa actual que están actuando como TAPON al verdadero desarrollo urbano de Salto.

1 - La Calle Artigas.

El decreto 3998 del 13/10/59, establece el retiro obligatorio de 4m. en calle Artigas. Aproximadamente 30 edificios de principio de siglo están afectados por esta reglamentación. Otros tantos de años posteriores pero construidos antes del 59 corren el mismo destino.

Nuestra forma de vida y nuestra forma de usar la vivienda ha cambiado, por lo tanto las obras de mantenimiento, ampliación o reforma son necesarias. Pero la mínima adecuación al confort actual obliga al propietario a retirar la fachada 4 metros de la línea actual de edificación para lograr la *"pretendida avenida"*.



Foto 1
Vivienda demolida en el año 1988. Actualmente está en construcción una obra implantada en la actual línea de edificación dejando "caries urbanas"

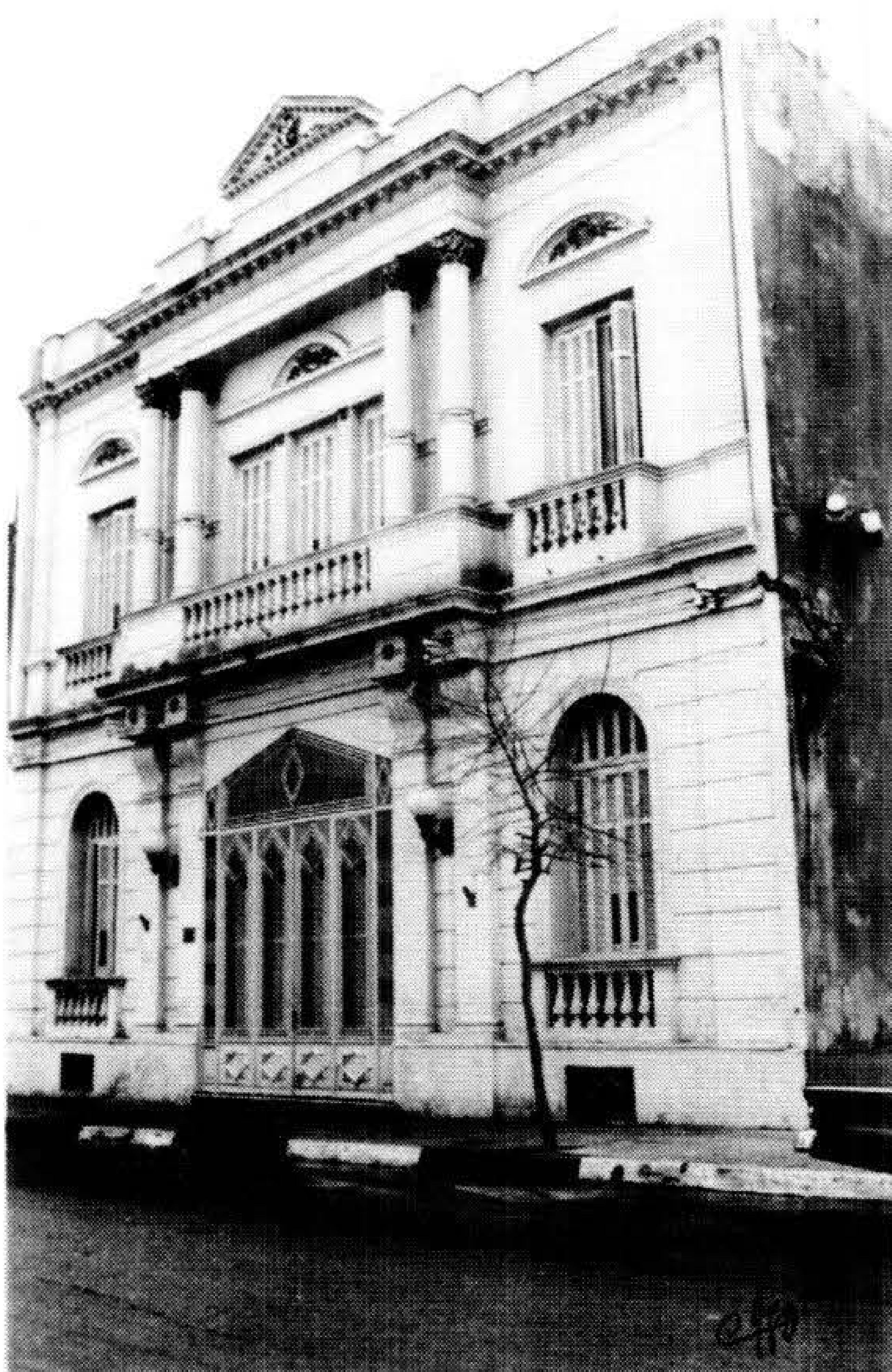


Foto 2
Artigas 529
Teatro Ateneo

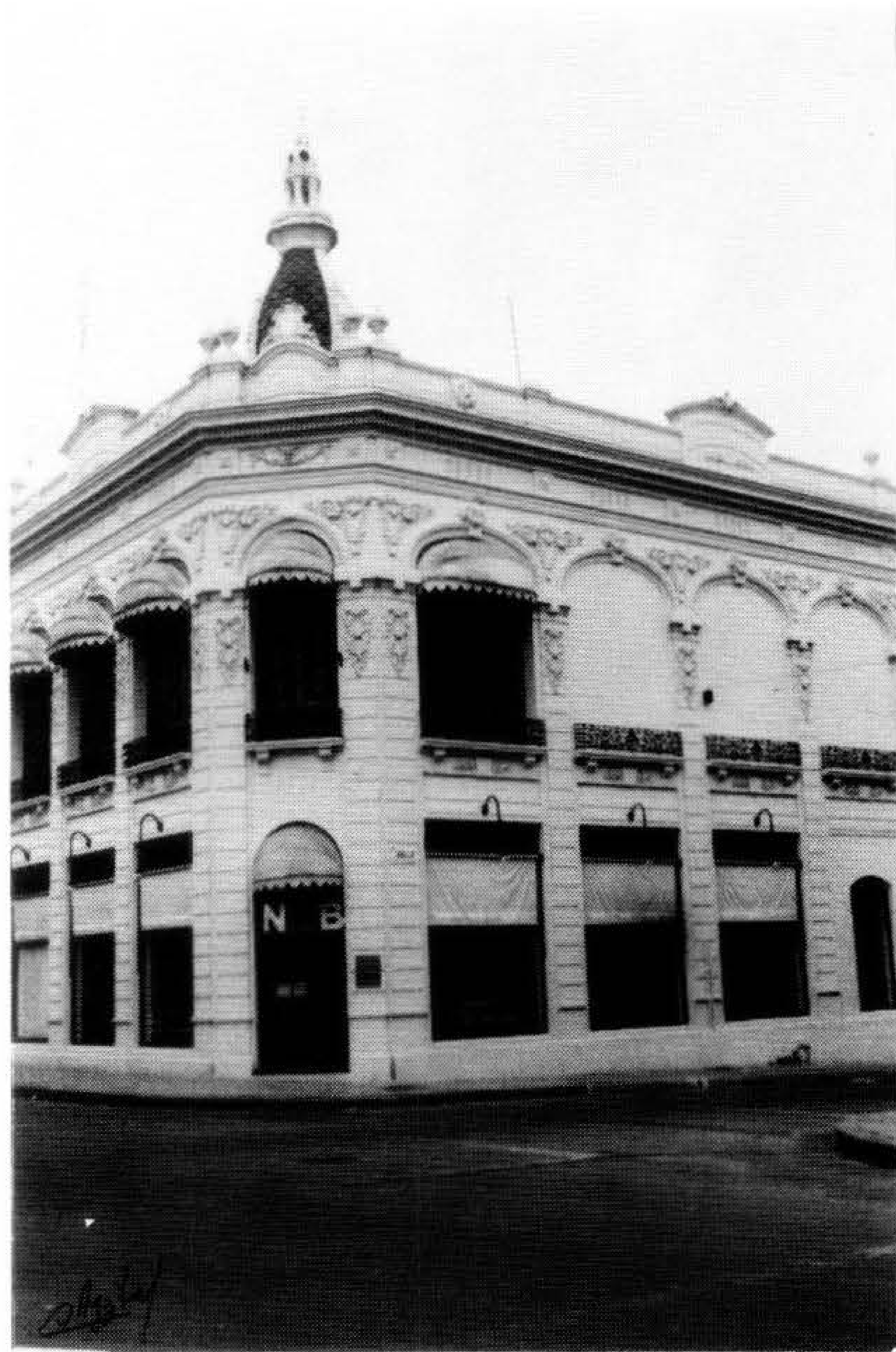
2 - La Calle Uruguay.

Se trata de todas las construcciones ubicadas en la calle Uruguay entre Julio Delgado y Antonio Invernizzi. En esta área según el decreto del 31/7/41 es obligatorio construir en dos plantas. Por lo tanto no pueden realizarse tareas de mantenimiento ampliación o reforma sin que pese esta ordenanza.



Foto 3
Calle Uruguay 1055

Foto 4
Reciclaje Banco NMB Bank



3 - Barrio *"el Cerro"*.

En el tradicional e histórico barrio de Salto El Cerro, hoy llamado Baltasar Brum, se le ha sobreimplantado una servidumbre de jardín obligatorio (decreto 1059 del 19/1/51), perdiendo el barrio todo su aspecto de paisaje amanzanado, armónico con casas y setos alineados confiriendo una fuerte estructuración urbana.

4 - Las Ochavas.

Según el decreto de fecha 8/6/42, se construyó una medida obligatoria de 5m. en diagonal en todas las esquinas. Fundamentalmente la seguridad frente al tránsito fue el motivo de este decreto. Pero parece absurdo demoler construcciones valiosas por no cumplir con esta medida.

La ciudad debe crecer a partir de un continuo intercambio entre las necesidades planteadas

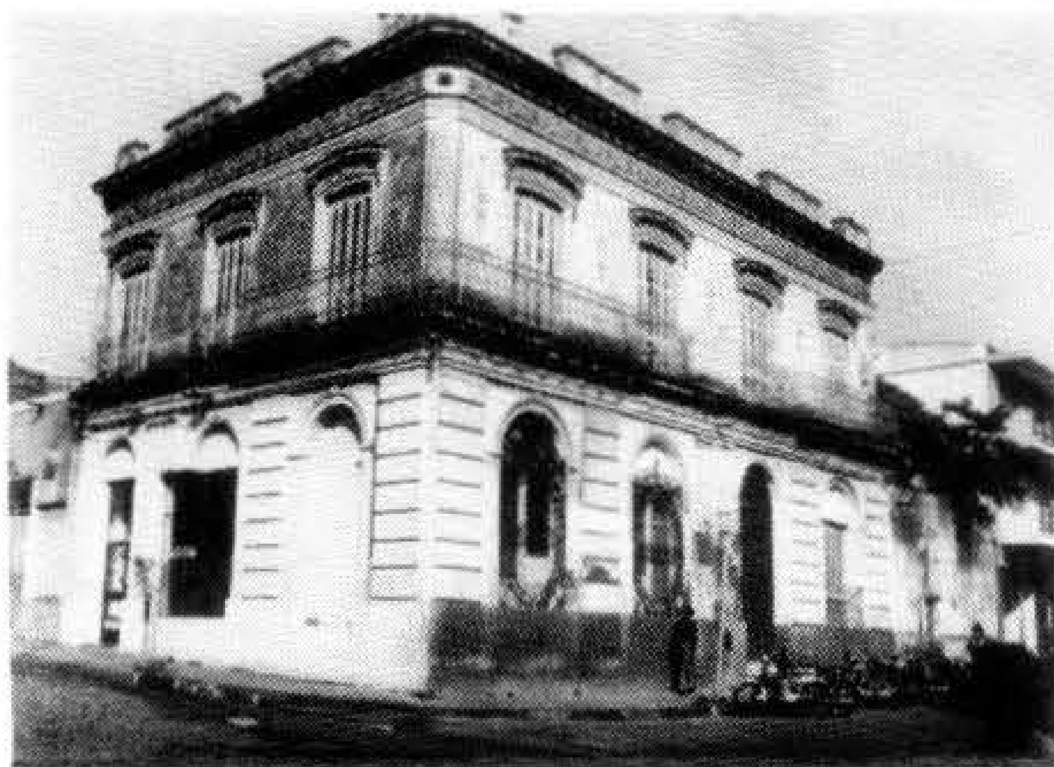


Foto 5
Brasil y Amorín



Foto 6
Reciclaje (en obra) estudio:
Berger, Delgado, Etchebarne,
García Da Rosa.
"La Intendencia Municipal de Salto autorizó exoneración de retiro en la ochava".



Foto 7
Casa Solari

por las Comisiones Vecinales y las propuestas dadas por el Plan Director y las decisiones tomadas por quienes tienen ese cometido.

El afán de ver muchos metros de vereda y pavimento realizado, no tiene porque nublar la vista hacia otras realidades urbanas, como es el urgente estudio de una puesta al día de la actual normativa.

Salto necesita este marco actualizado para que la ciudad no se transforme en un museo de casas antiguas. Salto necesita ese marco para dotar de nuevos contenidos a los viejos edificios.

Arq. Rosario Etchebarne
Salto
Fotografías: Celeste Aguirrezábal

WRIGHT
en Punta Gorda

Entre los valores que presenta la Arquitectura Renovadora en nuestro país se encuentran numerosas edificaciones, en su mayoría destinadas a vivienda aunque también existen ejemplos con otros destinos como enseñanza y recreación, que recurren al lenguaje expresivo "wrightiano".
Queremos poner en relevancia, entre los mismos, a la vivienda realizada en 1944 por el Arq. Héctor Vignale Peirano para su suegro, el Sr. Pesquera, en la calle Coimbra 5910, entre Gral. Paz y la Rambla, magnífico ejemplo en el que confluyen una excepcional ubicación urbana, una rica volumetría exterior, una fluida continuidad espacial en su interior, y finalmente, una gran coherencia entre los detalles de su construcción y la resolución de los elementos de otros oficios incorporados: rejas, muebles, artefactos de iluminación, etc., que brindan a esta obra una calidad arquitectónica poco común.

Hemos manifestado en otros escritos que la influencia, tanto de las distintas vanguardias europeas como de las realizaciones que van consolidando propuestas de nuevos vocabularios formales que conformarán, en su variedad y multiplicidad, el *"lenguaje"* reconocido de la Arquitectura Renovadora, fueron recibidas en nuestro país como partes de un todo, en consonancia con la actitud liberal ante las distintas variantes estilísticas factibles del movimiento ecléctico-historicista y sus renovaciones de fin de siglo (Art Nouveau en sus diferentes orientaciones).

Importan relativamente poco las fundamentaciones teóricas, las reflexiones acerca de las relaciones entre la Industria, la Construcción y las Formas que de ellas emergerían, enfín, el signo de cambio social con el que la primera Arquitectura Renovadora se identificaba plenamente.

Dentro de esta visión abierta y receptiva, común a otras áreas de la cultura uruguaya del momento, apoyada por la excepcional libertad con que el profesor Carré admitía las *"nuevas tendencias"* en la Facultad de Arquitectura, las realizaciones de Frank Lloyd Wright eran aceptadas como una oferta más, coexistente naturalmente con las propuestas expresionistas alemanas y holandesas (Escuela de Amsterdam), las propuestas de carácter más racional de los arquitectos alemanes y holandeses (J.J.P.Oud) que trabajaban en el campo de la vivienda popular, las búsquedas italianas de ruptura futurista, primero, y de relaciones de la nueva arquitectura con permanencias de su tradición, después, enfín, las propuestas volumétricamente *"puras"* aunque de enorme riqueza y creatividad en su espacialidad interior del primer Le Corbusier, que eran vistas como *"alternativas"* a las también presentes influencias del Art Deco en sus diferentes variantes, y sobre todo del aún subsistente cuerpo estilístico historicista.

No debemos olvidar en este enfoque las distintas *"lecturas"* que la obra de Wright admitió en la Europa de principios de siglo, conocida personalmente por algunos arquitectos (Berlage, Loos, etc.), y difundida en forma amplia pero parcial, por la magnífica edición Wasmuth de 1910 (y no olvidemos que la misma fue realizada en blanco y negro).

De ella podían recogerse, simultáneamente, tanto mensajes de continuidad con la arquitectura antihistoricista de fin de siglo, por su honestidad en el uso de los materiales, que la relaciona con el pensamiento de Ruskin, y sobre todo por la abundante incorporación de detalles *"Arts and Crafts"*: vitrales en ventanas y puertas, cerámicas y metales integrados al diseño de

los *"hogares"* y de otros elementos, cuidadosos trabajos en madera, marquetería y ebanistería en algunos casos, en plafones de cielorrasos, barandas, muebles incorporados y exentos, aparatos de iluminación, etc., que importan muy significativamente en la apreciación directa de las obras de este primer período de Wright; como mensajes de *"modernidad"* en su temprana ruptura total con el carácter compartimentado de los distintos espacios interiores y en su búsqueda de continuidad espacial de éstos con el espacio exterior, arquitecturado y formando parte de una visión comprehensiva (recogiendo, aquí también, antecedentes de la arquitectura *"doméstica"* inglesa, The Orchard de Voisey, etc. pero llevando esa búsqueda de continuidad a extremos y con una audacia y seguridad que sus antecedentes ingleses o continentales jamás presentaron).

Ambas propuestas dieron pie, con justificación, a lecturas tan diferentes como las de la Escuela de Amsterdam y las del movimiento Neoplástico, y extendiendo su influencia en obras tan significativas como formalmente discutibles como la Fábrica Modelo de W. Gropius en la Exposición del Werkbund en Colonia de 1014, o el impactantemente bien logrado Municipio de Hilversum, de Dudock, en el que finalmente ambas lecturas parecen haberse integrado con felicidad.

En nuestro país, en cambio, la obra de la primer mitad del siglo de Wright fue aceptada, sin discusión, en su *"modernidad"* y su lenguaje utilizado fundamentalmente, aunque no exclusivamente y pensemos en toda la serie de escuelas rurales o en la obra del arq. Lorente Escudero entre otros, para responder al programa de chalet urbano o vacacional.

Por lo general se recogían de su propuesta los techos inclinados, los volados generosos, detalles como la terminación de sus aleros (Fresnedo Siri), etc., sin prestar demasiada atención a la continuidad espacial de los ambientes interiores o a la conjunción de los diversos *"oficios"* en una obra de arte total, (y cuántas veces nos desilusionamos al encontrar interiores rutinarios en una envolvente wrightiana de cierto interés).

Hubo, sin embargo, quienes quisieron realizar una arquitectura más fiel a la propuesta wrightiana, como los arquitectos Montes Rega, en sus viviendas de Atlántida y de Av. Millán y el Arroyo Miguelete, e Ildefonso Arostegui en numerosas obras entre las que destaca la residencia-clínica del Dr. Terra en Br. España frente a la Facultad de Arquitectura.



Dentro de esta visión destaca la residencia de la calle Coímbra (obra excepcional dentro de la carrera del arq. Vignale de quien conocemos sólo los ejemplos no comparables de la vivienda para su hermano en la calle Palmar 2542 y los Laboratorios Calmette en Br. Artigas 3175, casi Cufré) por la coherencia e interés de su volumetría, espacialidad interior y detalles constructivos, emplazada, además, en una ubicación que la destaca particularmente.

Erigida en una loma, en un terreno de mucho frente (reducido en los últimos años por el deslinde de un padrón en el que se construyó una vivienda que no guarda relación con esta obra y que afecta sensiblemente la fachada este de la casa), la obra se ubica en la cima de un amplio talud de césped en el que se resuelven con claridad los accesos: el peatonal a través de una escalera con un recorrido sesgado, el vehicular y de servicio a través de una rampa en su retiro lateral oeste.

Su volumetría es de clara impronta wrightiana, con sus generosos volados, la expansión horizontal de sus distintas plantas, su arraigo al terreno del que parece surgir naturalmente, pero reconoce a la vez influencias racionalistas, de pronto vía la propia Casa de la Cascada de Wright, en la resolución, tamaño y forma del volumen vertical y en la contundencia de las terrazas de la planta alta en el ángulo noroeste de la vivienda.

Su interior presenta una clara organización de planta, que distingue y relaciona entre sí las áreas de servicio, de relación y de intimidad en planta baja y, a través de una amplia caja espacial que alberga la escalera, relaciona esta planta con el primer nivel, destinado a dormitorios, ubicados alrededor de un hall donde desemboca la escalera, posteriormente limitado por el arq. Vignale a una circulación de planta irregular, para segregar un dormitorio más mediante un placard ubicado sesgadamente con toda naturalidad.

Sus detalles constructivos, en los aleros, en los hogares del estar y de los distintos dormitorios, en las ventanas en ángulo (con vidrios transparentes y no con vitrales como en el ejemplo paradigmático de la casa Robbie), nos demuestran junto a un claro conocimiento de la obra del maestro del Medio Oeste la capacidad de utilizarlo en los detalles concretos de la construcción del ejemplo considerado.

En efecto, no encontramos aquí solamente la utilización del lenguaje wrightiano sino su interpretación coherente y cabal en una obra de particular convicción.



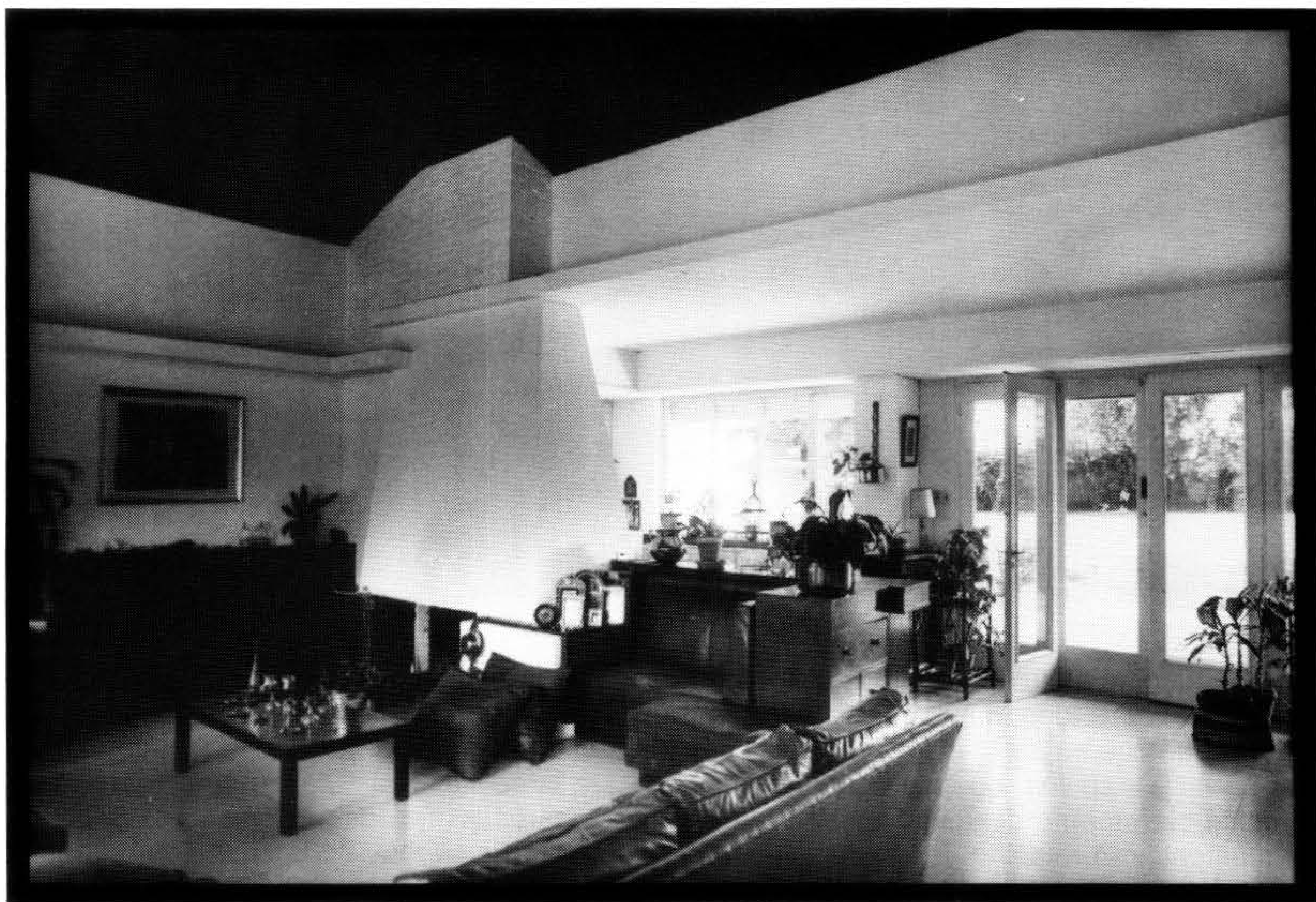


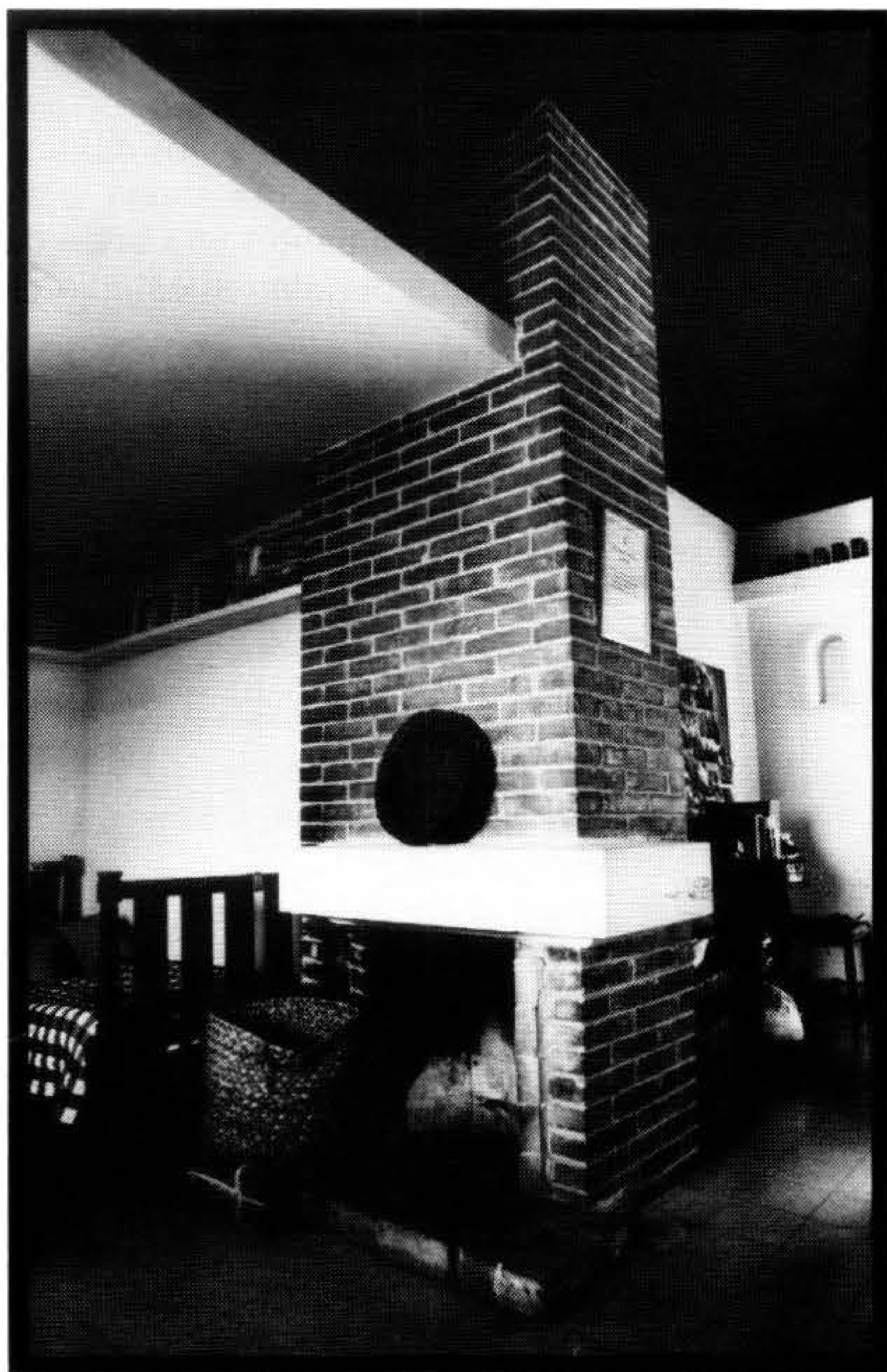
La jerarquización de sus espacios, su organización interior, la presencia de una entrada lateral para una persona impedida, la relación con las áreas de servicio, en especial con la cocina, responden con claridad a las necesidades y formas de vida de nuestra clase media alta de mediados de siglo, y se conjuga, con la continuidad espacial de los ambientes de relación interiores, y de las vinculaciones con el exterior una rica y variada percepción del usuario en cada uno de sus ángulos.

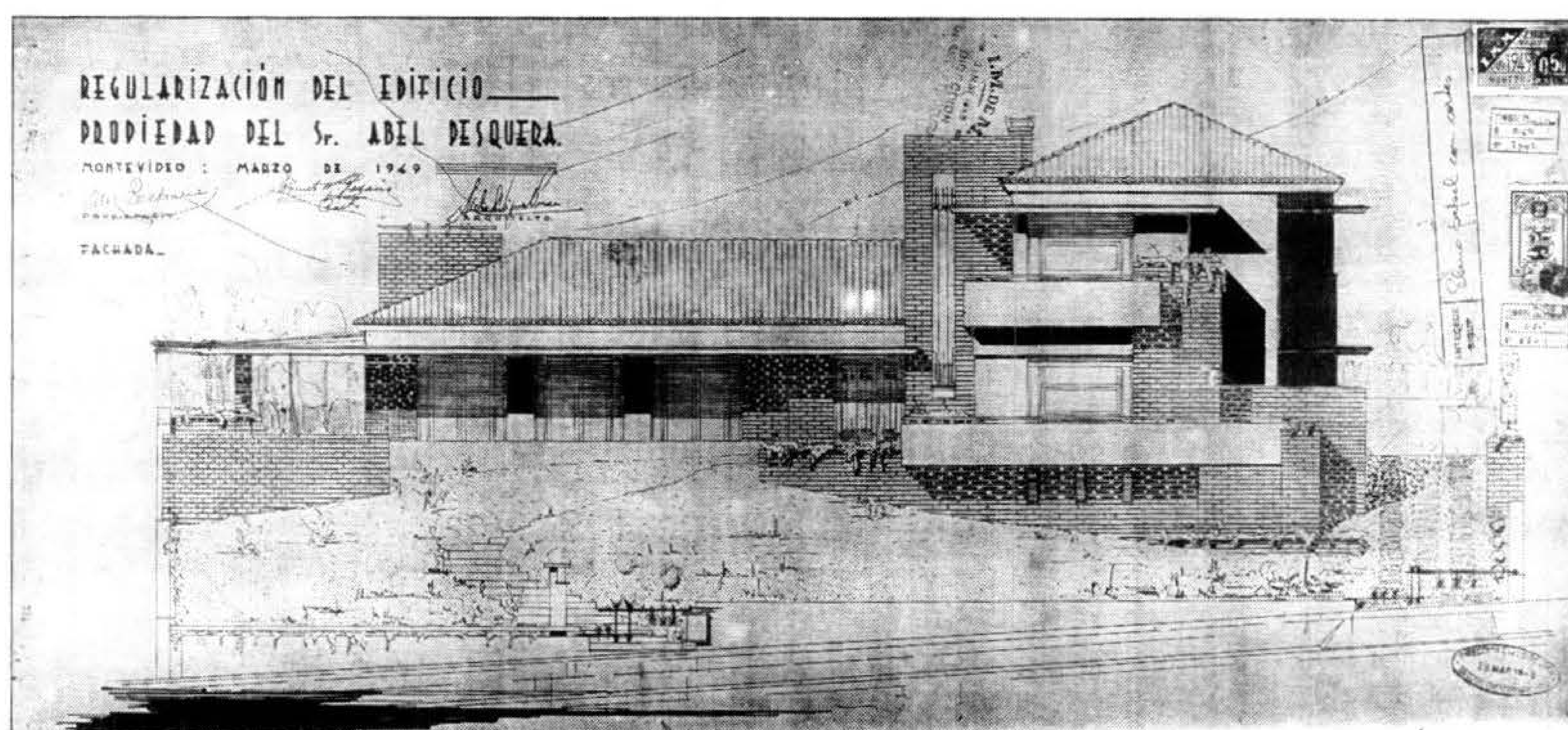
Son muy importantes, justamente, esas relaciones con el espacio exterior: en planta baja mediante terrazas al frente, verdaderas prolongaciones del espacio interior afirmadas por la horizontalidad de los aleros que se proyectan al exterior tanto como penetran al interior, al fondo a través de los ventanales y el uso del recurso tan wrightiano del alero mencionado; en el primer piso los dormitorios se prolongan en terrazas generosas, al noroeste, al este de gran amplitud, aunque pierde su carácter de proa al paisaje por la construcción en el predio deslindado de la finca ya mencionada, y finalmente al sur en una enorme terraza sobre el preaux-cochera que configura el fondo al oeste. Estas continuidades enriquecen los ambientes interiores y se ven acentuadas por el reiterado uso de ventanas en ángulo.

Cada uno de los ambientes de la casa se califica así por sus relaciones espaciales, y es tratado, a la vez, de forma de que adquiera su particularidad a través de la incorporación de muebles, a veces embutidos, las más semi-embutidos, aún excentos, con diseños que responden a una idea común pero que se particularizan según su ubicación precisa y, sobre todo, según su función específica. Estos detalles del mobiliario se suman a la variada ubicación y carácter de los vanos en cada ambiente y al diseño de los hogares, en ángulo y de tamaño reducido en los dormitorios, más grandes en el estar, pero siempre igualmente detallados en forma individual y con el uso de salientes y ahuecamientos que otorgan *"espesor"* a los tabiques, dándoles una cualidad tectónica que refuerza y materializa sólidamente, lo que de otro modo serían simples tabiques; todos estos recursos contribuyen a individualizar, identificar cada ambiente y permiten a sus usuarios una apropiación distintiva.

Los actuales propietarios no han hecho, prácticamente, modificaciones y se han limitado a retirar algunos elementos de metal, rejas, el portón y los aparatos de iluminación incorporados al acceso del frente, en pobre estado de conservación, todos ellos de diseño específico para

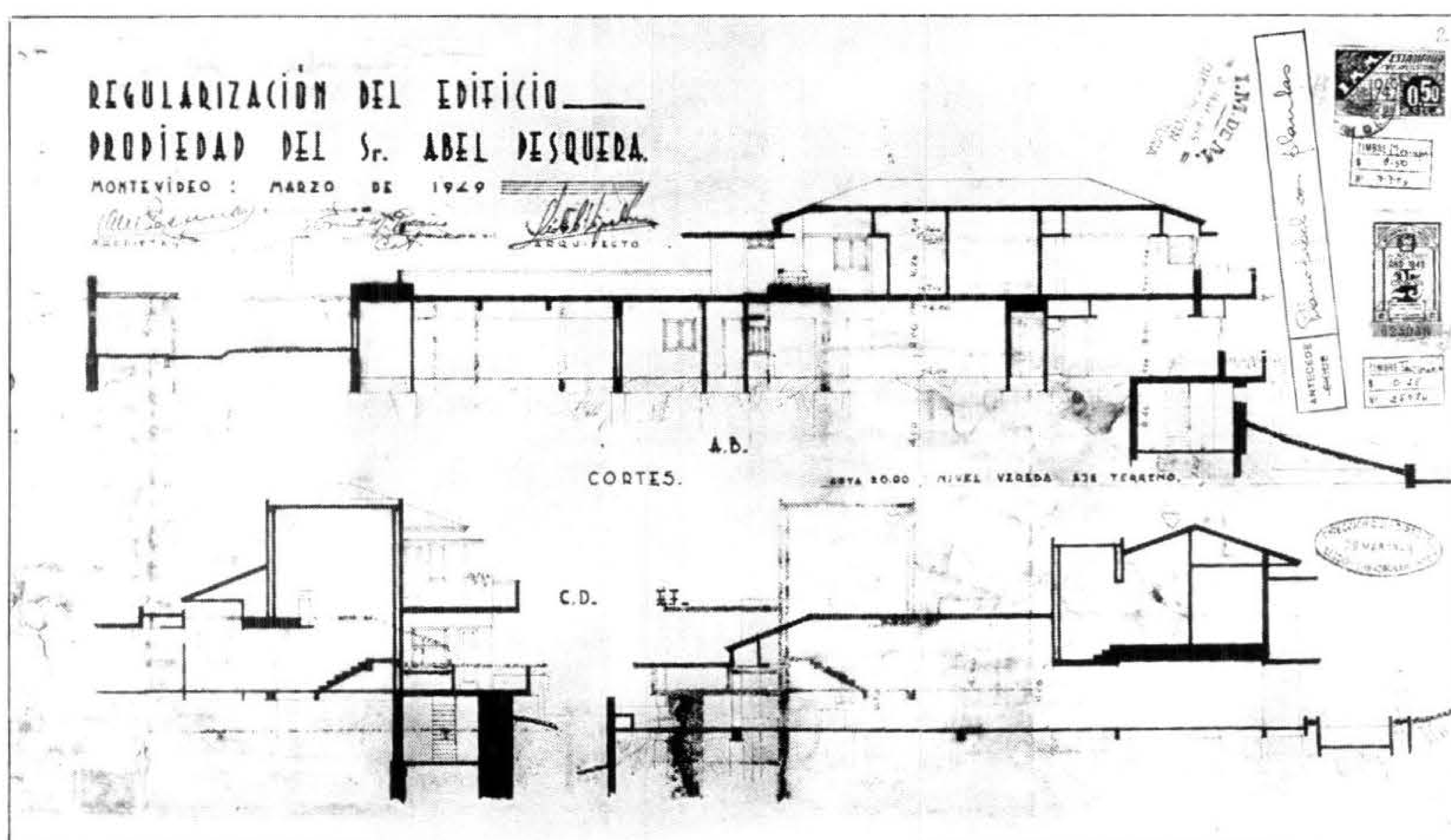






la obra, sí como algunos, pocos felizmente, detalles de la carpintería incorporada, en el acceso y estar, sobre todo, cuyos restos aún conservan y que podrían ser eventualmente restaurados y repuestos en su ubicación original, gracias a ello hoy apreciamos la casa en su estado casi inicial. La cocina, que merecería un reciclaje que la actualice sin afectar su carácter, con su office claramente delimitado y su variedad de placares y mesadas fragmentadas, típicas del momento, su relación con el acceso lateral y con el área *"noble"* de la casa están francamente datados; la altura de sus ventanas al jardín, superior a la de la vista humana indican la clara separación existente entonces con el servicio doméstico y encierran un espacio que, vinculado al jardín visualmente, podría ser más estimulante. A pesar de su fecha no tomó el tipo de cocinas incorporadas espacialmente a los estares de las casas *"Usonianas"* del Wright del período de entreguerra.

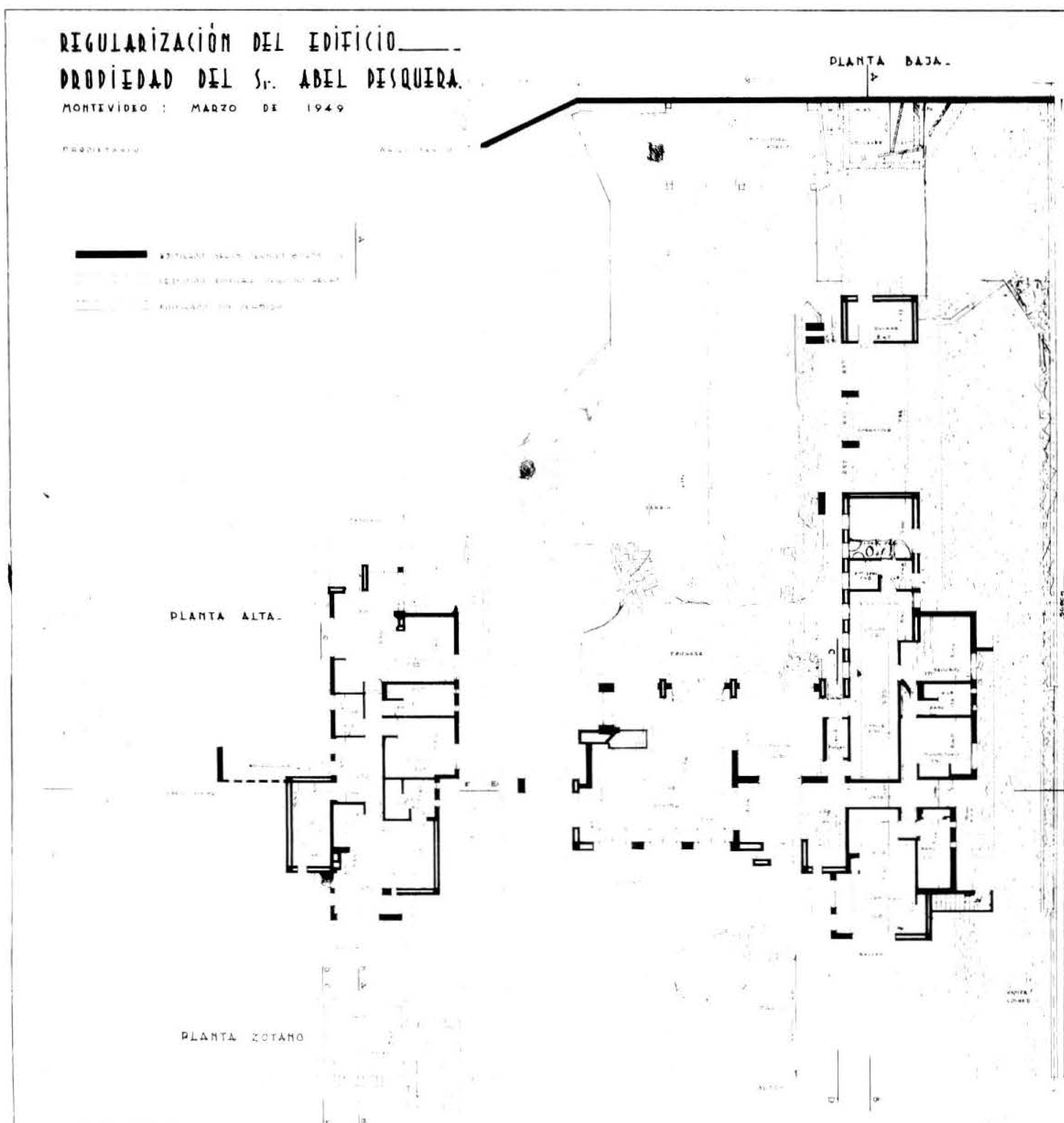
Los baños, igualmente, sólo uno de los cuales ha sido renovado, con sus revestimientos cerámicos de color blanco y una junta ancha gris oscura prolijamente a plomo, mantienen una actualidad en su diseño y muestran una serie de detalles en sus placares, nichos para espejos, distintos replanos, que denotan el estudio y realización de recaudos particulares para ca-



da uno de ellos a la vez que la persistencia de una buena articulación con los oficios de la construcción, que aún no habían perdido su nivel de calidad y que habían sido capaces de trasladar a los nuevos lenguajes toda al prolijidad y cuidado del detalle de la arquitectura historicista.

El jardín interior, hoy poco trabajado, hubiera sido tratado por Wright en una forma más rica y *"arquitecturada"*, pero que de todas maneras presenta el amplio espacio techado del preaux-cochera materializado mediante un enorme alero, afirma aún más las relaciones interior-exterior de la finca, separa la zona de servicio y se delimita en forma clara.

Es, sin embargo, en la organización, espacialidad, proporciones y detalles del living comedor donde encontramos, con mayor claridad, una capacidad de diseño que permite trabajar con el lenguaje wrightiano con toda seguridad. La fluidez continua del acceso al living, y a través de éste al comedor o el jardín y las terrazas de planta baja, la triple apertura al exterior, franca al norte (calle), y al sur (jardín), parcial al este (hoy limitada por el agregado de un ambiente de estar familiar, realizado por el propio arquitecto relativamente bien integrado al proyecto original). La generosidad espacial que brindan al living sus techos inclinados con su culminación en los aleros de mampostería interiores que unifican todo el perímetro a la altura de los dinteles e integran los diferentes vanos y paredes entre sí, muestran la mano de un creador capaz y talentoso, por lo que es de lamentar la escasez de su obra conocida. Es en la pin-



tura de marrón oscuro del cielorraso inclinado, netamente recortado de los paños verticales que lo separan de los aleros, pintados de blanco al igual que éstos, que encontramos un desacierto pues es contradictorio con la intención de continuidad formal y espacial que motivan el uso de los aleros, consideramos deseable para el futuro el uso de una paleta más integrada, castaños tal vez, que afirme nuevamente la idea original.

Quienes hemos visitado numerosos ejemplos de la primera arquitectura renovadora en nuestro país, entre los que ubicamos este ejemplo por su fecha y su marco conceptual, pudimos comprobar la coexistencia, en muchos casos, de ricos planteos volumétricos al exterior con un tratamiento interior más tradicional, en que las habitaciones se resuelven como ámbitos independientes (las *"cajas de zapatos"* a las que aludieron tanto Wright como Le Corbusier). En esta vivienda, en cambio, su compleja volumetría exterior es el fiel reflejo de la resolución interior de los ambientes habitables, lo que permite destacar sus valores como de excepcional claridad en nuestro medio.

Como manifestaba el Arq. Katzenstein en su artículo *"Bueno y Nuevo Vale También"*, debemos extender nuestro concepto de patrimonio arquitectónico, lo que ya viene haciendo la Comisión Nacional de Patrimonio, a las obras más recientes que presenten valores destacables y, en lo posible, destinar recursos que permitan no sólo su preservación, sino cuando sea conveniente como en este caso, la recuperación de los detalles que el tiempo y el uso deterioraron. En ese sentido es auspiciosa la reciente creación, a nivel municipal, de la Unidad Central de Preservación del Patrimonio Edilicio, Urbano y Ambiental del Departamento de Montevideo, que con la figura de *"Obra de Interés Municipal"* otorgará mayor flexibilidad y alcance a la instrumentación de estas intenciones.

La riqueza y calidad de nuestra arquitectura renovadora de las décadas del '30 y '40 hacen imprescindible la realización de un Inventario y de su documentación completa, en Montevideo e Interior. Estamos seguros de que en esa tarea encontraremos numerosos obras valiosas hoy poco conocidas y que como ésta han tenido escasa consideración en la formación de nuestra cultura urbano-arquitectónica.

J.L.Livni

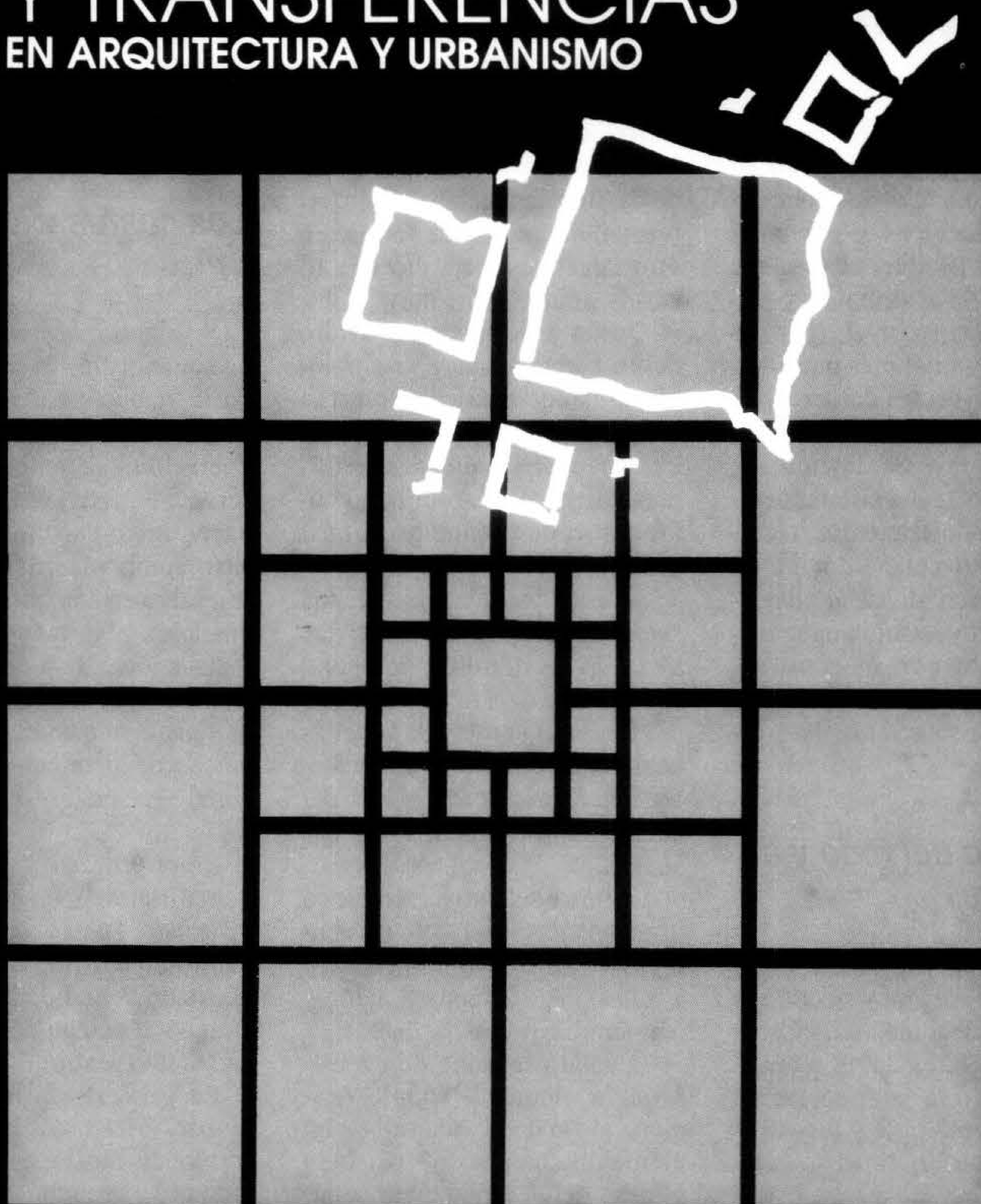
Montevideo, 05.04.91
Fotografía: Roberto Fernández



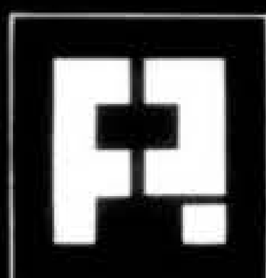
XIXº CONGRESO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS

INVENCIONES APROPIACIONES Y TRANSFERENCIAS

EN ARQUITECTURA Y URBANISMO



13 AL 15 DE MAYO DE 1992 MONTEVIDEO URUGUAY





EXPOSICION PANAMERICANA 70 AÑOS

VENTA DE ESPACIOS E INSCRIPCIONES
ARQUITECTURA PROMOCIONAL
SALTO 1237 ESC. 001 CÓD. POSTAL 11200
CASILLA DE CORREOS 10555 CÓD. POSTAL 11200
TEL. 400559 405303 FAX 488060

ORGANIZA: SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DEL URUGUAY
CONVOCA: FEDERACION PANAMERICANA DE ASOCIACIONES DE ARQUITECTOS

DECLARADO DE INTERES NACIONAL / AUSPICIA MINISTERIO DE TURISMO E INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO

EL FANTASMA DE LA HUMEDAD

"... Es raro que se pueda (...) enunciar reglas cabalmente suficientes para garantía de la durabilidad."
Gérard Blachère

Para otorgar algún sesgo de cientificidad a nuestros comportamientos técnicos y por creer que es esto posible, se propone una reflexión restringida y voluntariamente parcial (por no pretender abarcar más que algunos de los aspectos del tema) de los procesos de deterioro de las construcciones. Se intenta, sí, hacerlo con alguna sistemática.

Los comportamientos técnicos son aquí entendidos en su cabal acepción: desde el planeamiento y proyectación del edificio, pasando por su construcción y uso, hasta las opiniones técnicas que sobre él se desarrollen.

Deterioro del todo y de sus partes

Siendo que es deterioro lo contrario de mejora y siendo sus sinónimos: degradación, menoscabo, estrago; es dable reconocer que, por la inter-actuación de factores múltiples, los edificios en su materialidad se deterioran, se degradan, se estropean en el transcurrir del tiempo.

Puede analizarse esta degradación para cada parte, cada componente, del edificio a cualquiera de las escalas de observación. Se constata fácilmente que ese carácter es diferente según el componente del cual se trate: el deterioro es medible según parámetros que atienden a las cualidades del componente que interesan para su integral participación en los fines globales.

Así, en un caso puede requerirse la conservación del color o de la transparencia, en otro el mantenimiento de la forma, en otro la estanquidad, etcétera (o varios simultáneamente).

Queda asociado el deterioro de un componente a su desempeño, es decir: la conservación en el tiempo de un conjunto simultáneo de cualidades múltiples que hacen a su utilidad como parte del conjunto al cual pertenece.

Se establece, entonces, una *"vida útil"* del componente, que llega a su término temporal cuando éste deja de cumplir con sus fines por pérdida de aquellas cualidades en grado suficiente. Estamos frente a la *"ruina"* del componente por cese en su desempeño.

La ruina del componente está directamente asociada a las condiciones de su uso u operación, y a las tareas de conservación y mantenimiento realizadas.

¿Cuándo la ruina de un material o elemento simple ocasiona el fin de la vida útil de un elemento compuesto? ¿Cuándo el cese del desempeño de algunos de éstos desencadena la ruina del dispositivo que integran?

Para responder a estas y similares interrogantes es necesario un proceso de investigación propio, que es necesario reconocer está en sus comienzos. Porque estas preguntas tienen respuestas que contienen un gran componente cultural, de legitimización social imprescindible, además de condiciones de producción, de utilización y de ambiente que son propias de cada país.

Los costos y la vida útil

Si bien es bastante usual ya en construcción la valoración de costo inicial y su relación con costos diferidos (costos de uso, operación, manutención, conservación, etc.), no es común hacer intervenir los costos de sustitución planificada de partes, salvo en contados casos (por ejemplo: pinturas y partes de instalaciones, como lámparas de iluminación). Aunque son normalmente consideradas como gastos de mantenimiento y no como reposición de componentes.

En el proceso de producción del edificio puede actuarse planificando esta obsolecencia, dentro de los límites dados por el estado actual de la investigación en el campo de la durabilidad, como se dijo.

En general; un mayor costo global -inicial más diferido- corresponde a una más prolongada vida útil, demorando en el tiempo la inversión en sustitución. Y viceversa, con menor costo global más se acerca en el tiempo el gasto en reposición. Esto que es así en cuanto al edificio como un todo, lo es también en cuanto a sus partes componentes y a las partes de sus partes.

Las partes de un componente deben tener una durabilidad (vi-

da útil en condiciones normales de uso y conservación) similares entre sí y considerablemente iguales al conjunto que integran. Esto a menos que la parte indicada sea fácilmente sustituible y su costo parcial sea razonablemente proporcionado al valor total. Estas facilidades para la reposición deben encontrarse convenientemente presentes desde el proyecto.

Las decisiones debieran responder a una ecuación eminentemente económica, como lo es en otras ramas productivas, pero su aplicación en construcción suena todavía un tanto extraña.

De esta manera: aquellos componentes del sistema que aseguren la estabilidad del conjunto del edificio deberán tener una durabilidad por lo menos igual a la vida útil del edificio. En el otro extremo, los componentes de terminación, especialmente los de acelerado desgaste (por el uso o por los agentes del clima) debieran admitirse con durabilidades sensiblemente cortas, aceptándose su renovación frecuente.

Planificar la obsolecencia

Considerando dos componentes iguales cualesquiera, a cualquier escala del edificio, sus durabilidades resultarán seguramente distintas. El cese del desempeño de un componente será siempre peculiar a él.

La previsión de la vida útil de un componente es siempre relativa y responde a un estimación estadística de probabilidad.

El edificio, sus componentes, se fabricarán para una vida útil determinada. Es decir: pra que su ruina sobrevenga luego de un cierto tiempo prefijado, en una cantidad establecida de casos. Esto da por aceptado que una cierta cantidad tendrán una durabilidad técnica inferior: en condiciones normales de producción, uso y conservación tendrán una vida útil menor.

El rango de variaciones de la durabilidad dependerá evidentemente del componente que se trate, de sus condiciones y propiedades peculiares y muy especialmente de los controles de calidad en la producción que se le apliquen.

Siendo la vida útil siempre sólo probable, el establecer una durabilidad promedio para un componente únicamente nos asegura que en un 50% de los casos éstos tendrán una vida útil mayor. Pero, consecuentemente, es seguro que el otro 50% de los componentes cesarán en su desempeño antes de dicha fecha.

Lo más que podremos lograr será dominar algunas de las causas del deterioro para obtener que sólo un pequeño grupo de componentes analizados tengan una vida útil por debajo de la deseada (o establecida). Con esta la durabilidad promedio será más alta; tanto mayor cuanto lo sea la amplitud de las desviaciones constatadas para el componente. Indudablemente acarreando un sensible aumento en los costos globales -ya en los iniciales, ya en los diferidos- para lograrlo.

Un claro ejemplo de lo dicho puede observarse al analizarse la selección de un pavimento: parquet o moquette. La vida útil en condiciones normales de uso y conservación (durabilidad) en uno y otro caso son notoriamente diferentes. El tiempo que transcurrirá para hacer necesaria la sustitución es bien corto para el piso tejido (¿5 años?). También de la misma claridad es apreciable en el estudio de costos comparados. En cualquiera de los dos que se especifique la decisión puede ser correcta desde el punto de vista técnico: sólo que debe explicitar también este punto de vista del problema.

¿Y la humedad?

La *"azotea plana tradicional"* es un componente constructivo -un dispositivo- que regularmente ocasiona problemas de obsolecencia precoz, especialmente en cuanto a su estanquidad, tanto en el caso de la *"cubierta caliente convencional"* como en la llamada *"cubierta caliente invertida"* (con la aislación térmica próxima al exterior).

La durabilidad global de la azotea está directamente relacionada con su organización sistemática, con la correcta interrelación de sus componentes y en la coherencia de sus comportamientos. No existe una azotea, existen tantas azoteas como proyectos.

¿Qué condiciona su durabilidad global?: depende que sus partes componentes interactuando concurran a resolver las solicitaciones exteriores, con una vida útil individual similar a la del conjunto del cerramiento, o tengan sustitución prevista en facilidad y tiempo adecuados.

Su estanquidad estará, naturalmente, directamente relacionada con la elasticidad de la capa impermeable, pero también - y en medida similar- con otras muchas condiciones, entre las que se destacan: la estabilida del sustrato y su rigidez, vinculada con el comportamiento de la capa que resuelve la estabilidad del cerramiento (flecha, movimiento de trabajo y de dilatación térmica); la pendiente; la protección térmica de la capa impermeable y del conjunto del cerramiento; la permeabilidad al vapor; las juntas, los bordes, los atravesamientos y los desagues (en los países en que se llevan estadísticas las cubiertas fallan en un 80% de los casos por alguno de éstos cuatro puntos); la protección y cuidados durante la realización y la protección en funciones.

Estas condiciones y otras de menor incidencia, pueden ocasionar por sí solas, o por confluencia de más de una el cese del desempeño impermeable de la cubierta, tanto por un error en su concepción y diseño, cuanto por su imperfecta ejecución.

También puede sobrevenir dicho fallo por defectos de uso, mala conservación o por alteraciones climáticas, en todo caso fuera de las previsiones del proyecto.

La condición de estanquidad de una cubierta tiene siempre, con los materiales y técnica disponibles, una durabilidad menor que las otras condiciones atribuibles a la misma.

Si se proyectara yrealizara dentro de condiciones de la mejor calidad la cubierta, teniendo en cuenta todos los aspectos que concurren a su durabilidad -que hemos apretadamente reseñado- debiera interrogarse si tiene sentido la pregunta: ¿qué vida útil debe poseer la estanquidad de una cubierta?

Si una pregunta análoga no era posible en el caos que se mencionó de selección de pavimento, tampoco tiene sentido aquí.

La previsión de la vida útil es siempre una probabilidad estadística y como tal debe entenderse. Por lo tanto, en todo caso, la pregunta debiera invertirse: ¿qué vida útil puede calcularse estadísticamente para los materiales y tecnología en uso en cada sistema, en cada caso? Y a partir de la respuesta a esta pregunta especificar las previsiones de mantenimiento y reposición.

Diez años

Suele confundirse la responsabilidad que desde el punto de vista civil es asignada al arquitecto -cuyo alcance es la inversión de la carga de prueba- con una posible necesidad de garantía comercial o similar por las azoteas que proyecten, dirijan o construyan, u otros dispositivos y componentes de los edificios.

¿Qué sucede en caso de cese del desempeño estanco de la cubierta, para seguir con el ejemplo?: si..."*medió imposibilidad de conocer el vicio o que el daño causado era absolutamente imprevisible, teniendo en cuenta las condiciones normales en que fueron empleados dichos materiales (...) corresponde exonerarlos de responsabilidad...*" (José Sánchez Fontans: El contrato de construcción).

Para obtener previsiones de desempeño de la impermeabilidad mínima de diez años para un 90% de las cubiertas, seguramente será necesario proyectar y construir cubiertas con desempeños promedios de 30 y 40 años en su estanquidad. Y si esto fuera técnicamente posible actualmente, elevaría sensiblemente los costos. Sin duda resulta más viable socialmente encarar cubiertas con desempeños impermeables de 10 o 15 años promedio y afrontar explícitamente los fallos precoces inevitables, buscando las garantías a través de seguros y otras modalidades previsionales colectivas de menor costo social e individual. O en todo caso: asumiendo los riesgos quien obtenga beneficio del menor costo global.

Se abren dos aspectos del tema. Por un lado es necesario frecuentemente expedirse en informes parciales sobre estos temas. Allí es imprescindible atender la enorme complejidad de cada caso concreto y las dificultades para concretar un diagnóstico preciso sin cuidadosos ensayos destructivos, entre otras investigaciones imprescindibles las más veces.

Por otro lado, al proyectar y construir debiera ser explícita la consideración de los tiempos de reposición y las estimaciones de durabilidad efectuadas.

Y en ambos casos los comportamientos técnicos deben estar basados en el estado actual de los conocimientos y no efectuar groseras simplificaciones como las que establecen "*que el único plazo digno de ser tomado en consideración es este de los diez fatídicos años.*" (Gérard Blachère: Saber construir)

Los conocimientos abstractos aquí resumidos deben ser aplicados en general en la construcción y valen en diversas áreas, pero exigen una profundización de la investigación aplicada específica, que ya resulta inevitable encarar.

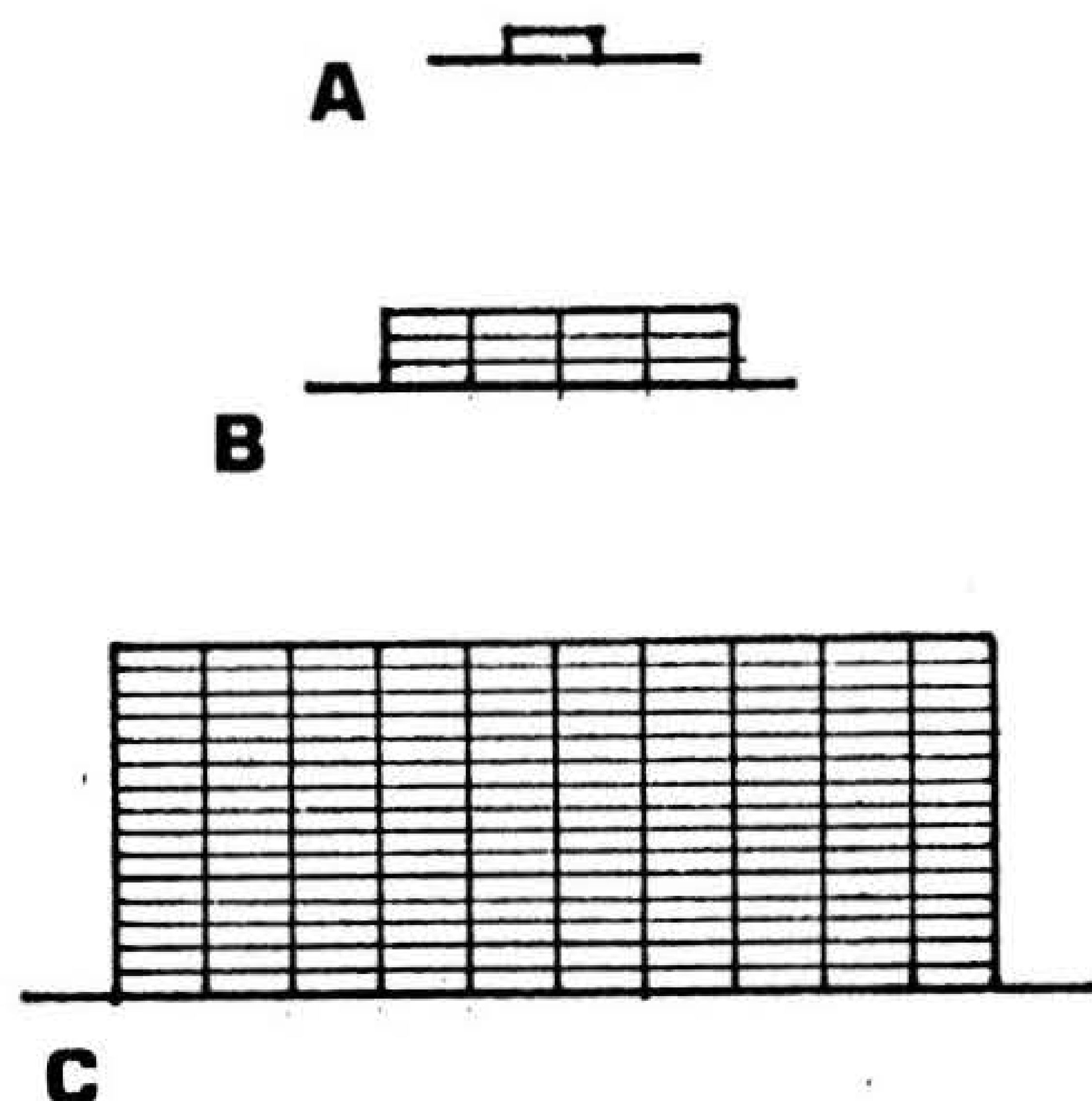
Asimismo debieran servir de base a una modernización de la legislación que sobre bases más científicas, protegiera más eficientemente a los comitentes de construcciones y diera reglas más claras a la actuación de los arquitectos.

Roberto Villarmarzo
Noviembre de 1991

Trabajos del Servicio de Climatología Aplicada a la Arquitectura

Hacemos a continuación algunos comentarios sobre las conclusiones más importantes relativas a trabajos publicados.

1. **Influencia de la forma, la orientación y otras variables del edificio en su relación térmica con el medio exterior.** Publicación SC.13, julio, 1988.



El tema se enfocó mediante el estudio de las diferencias que se tienen, en el comportamiento térmico, entre edificar viviendas aisladas o en bloques. Las soluciones analizadas (fig.1) son 3: la A, una vivienda aislada (1 módulo); la B, en que tenemos 12 módulos y la C en que se organizan 150 viviendas en un solo bloque. Se supone que la temperatura interior es constante e igual a 23C. A lo largo del período tomado se calcula la cantidad de calor que ingresa o que se pierde; el total se divide por la cantidad de módulos de cada solución. Los materiales, las áreas vidriadas, la ventilación y otra variables son iguales en todas ellas.

Veamos algunos resultados para Montevideo; a los efectos de simplificar la comparación adoptamos el índice 100 para el total del calor transmitido en la solución A. Los cálculos se presentan para las orientaciones Norte y Este.

	N			E		
	A	B	C	A	B	C
período caluroso	100	53	36	100	63	50
período frío	100	54	40	100	58	45
total anual	100	54	39	100	59	46

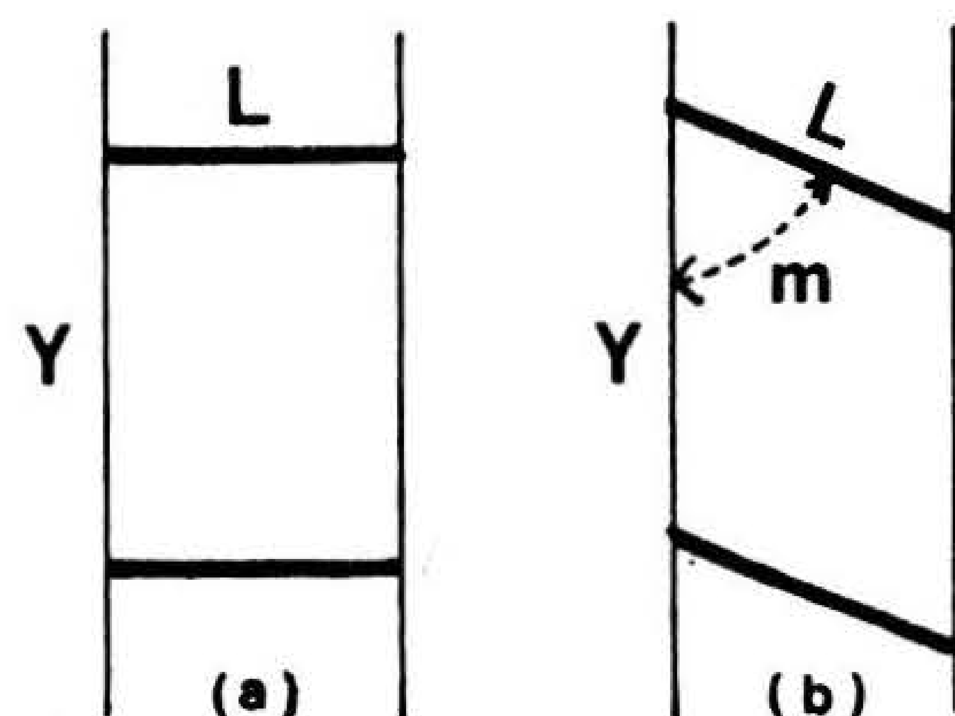
Se observa el notable mejoramiento térmico que se tiene cuando agrupamos las viviendas en bloques. Es importante saber que este resultado se da en cualquier clima: en regiones siempre calurosas como S.Luis y Río de Janeiro en Brasil y en las siempre frías como Ushuaia y La Quiaca en Argentina. La explicación es sencilla: la cantidad de cerramientos exteriores, que es por donde se intercambia el calor con el medio, en relación con el volumen edificado, va disminuyendo desde A a C. En efecto: si esa relación, en la solución A es 100, en B será 52 y en C, 36. Por otra parte es fácil observar que la vivienda A tiene 5 cerramientos exteriores mientras que en la C la mayoría tiene solamente 2. Anotamos también que la solución B, que bien puede ser un edificio sin ascensor, reduce el gasto energético de un 40 a un 45%.

Si por otras razones queremos construir viviendas aisladas, iguales a las que hemos tomado como ejemplo, pero con un comportamiento térmico similar al valor medio de la solución B, debemos agregar, en todos los cerramientos exteriores opacos, una capa de poliestireno expandido de 23 mm. de espesor; en caso de querer un balance térmico igual a C, ese espesor debe llegar a 51 mm. De la misma manera observamos que en las soluciones B y C hay viviendas más expuestas como las del piso superior, especialmente las extremas, que requieren una aislación térmica mayor que las restantes.

2. **Eficacia de algunos sistemas de parasoles ante la radiación solar.** Publicación SC.12, mayo, 1987.

Los sistemas se organizan en un plano vertical (fachada) estando formados por elementos planos, ver-

ticales u horizontales o por ambos a la vez. Estos elementos pueden ser perpendiculares al plano del sistema o fachada, o inclinados (fig.2). Se toma en cuenta la radiación solar reflejada en el parasol y que luego pasa al interior. Planteamos aquí sólo algunas de las conclusiones más importantes. En la figura se expresan las dimensiones básicas del sistema. Todos los valores que daremos son el porcentaje de la radiación solar directa y difusa incidente en el plano vertical del parasol, que pasa al interior directamente y por reflexión. La eficacia será conveniente cuando el sistema deja pasar poca energía en el período caluroso; e inconveniente si lo hace en el frío.



La figura representa una sección por un plano vertical para elementos horizontales y una sección por un plano horizontal cuando son verticales.

Para cualquier relación Y/L la eficacia de los parasoles horizontales es superior a la de los verticales en todas las orientaciones comprendidas entre el SE y el SO pasando por el N. Veamos algunos valores (%) para las 2 fechas principales: 22 de diciembre, día en que el sol alcanza su máxima altura y el 22 de junio en que la radiación solar es mínima. Estos últimos se transcriben entre paréntesis. Tomamos solamente las orientaciones Norte y Este.

	N		E	
Y/L	horizo.	vertic.	horizo.	vertic.
0,5	13 (20)	21 (34)	21 (27)	59 (11)
1	23 (57)	37 (56)	42 (50)	77 (25)
5	42 (92)	74 (91)	83 (87)	94 (77)

Se observa que los parasoles horizontales, tanto en el N como en el E, dejan pasar menos cantidad de radiación solar en verano que los verticales, mientras que en invierno pasa una cantidad igual, a veces, y mayor, casi siempre.

Conviene tener presente que los vidrios atérmicos y reflejantes, si dejan pasar un determinado porcentaje de la radiación solar incidente en verano, también lo hacen en invierno con un valor prácticamente igual.

Es frecuente oír que la eficacia de los parasoles verticales orientados al E (o al Oeste), aumenta cuando inclinamos los elementos (como en la fig. 2.b) por lo que así llegamos a superar la de los horizontales. Veamos qué sucede, en verano, para las condiciones siguientes: los valores corresponden a la relación Y/L=1,9; los que están entre paréntesis pertenecen al caso Y/L=1.

ángulo	N		E	
m.	horizo.	vertic.	horizo.	vertic.
90	33 (23)	52 (37)	62 (42)	87 (77)
75	29 (20)	52 (36)	52 (29)	85 (74)
45	23 (11)	51 (33)	38 (11)	65 (38)

Observando esos valores (%) para el verano vemos que, en igualdad de condiciones, los parasoles horizontales se comportan mejor que los verticales. Pero además, en la orientación E un sistema con elementos horizontales perpendiculares a la fachada (m=90) tiene una eficacia mejor que los verticales aún cuando a éstos los inclinemos hasta llegar a un ángulo de 45.

Otras publicaciones:
* Arquitectura y clima. Arq. R. Rivero. Libro editado por la División de Publicaciones y Ediciones de la Universidad de la República.
* Se prepara una nueva edición de: Pautas de diseño para la prevención de condensaciones en los cerramientos. Arqts. C. Echevarría y R. Rivero.

Arq. Roberto Rivero
Noviembre 1991

LOS ENTREPISOS METALICOS MODULARES VISTOS COMO UNA MODERNA ALTERNATIVA

Los entrepisos FUMAYA se crean con el OBJETIVO de salvar la necesidad, creciente tanto en oficinas como en establecimientos industriales, de AUMENTAR EL ESPACIO UTIL DE TRABAJO.

Es un sistema estructural simple y liviano que permite resistir cargas iguales o mayores que cualquier sistema convencional.

El concepto de mecano, ya empleado en estanterías, es lo que determina una de las cualidades más importantes del sistema: su fácil y rápido montaje y desmontaje, siendo posible su traslado y reutilización en otro lugar. Permite además la combinación de estanterías y entrepisos, resultando conjuntos homogéneos y de gran practicidad donde las estanterías, tanto livianas como pesadas, actúan como soportes.

Su rápido montaje, en obra limpia y seca, permite no interrumpir actividades en los lugares donde se aplica.

Su estudiado diseño y cuidada terminación (esmalte al horno aplicado con sistema electrostático), permiten una gama ilimitada de recursos estéticos para equipar oficinas y/o industrias.

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS - CARACTERISTICAS

1 - PILARES

Conformados en chapa de acero plegada y matrizada, llevará en dos de sus caras perforaciones que sirven de unión con la viga, en el apoyo llevará una platina soldada para distribuir las cargas. Su sección standard es de 8 x 8 cm. pudiendo en casos que se lo requiera llegar a secciones mayores.

2 - CABECERA DE VIGA

Unión entre viga y pilar, asegurada además por un dispositivo de seguridad.

3 - VIGAS

Son perfiles normales "doble T" y su sección dependerá de las cargas a las que será exigida. En casos que se lo requiera, con el fin de eliminar pilares intermedios, se irá a vigas cerchas, salvando luces de hasta 8 mts. y con una carga uniformemente distribuida de hasta 500 k/mt.cuadrado.

4 - VIGUETAS

Apoyadas en las vigas, actuarán como piso y/o cielorraso. Es el elemento más innovador del sistema, conformado en chapa de acero matrizada y convenientemente plegada, pudiendo ser ciegas o caladas para dar mayor transparencia por iluminación y/o ventilación.

VIGUETAS	ALTURA(cm.)	ANCHO(cm.)	LARGO(cm.)
1	6	22,5	90
2	6	22,5	180
3	6	22,5	240
4	10	22,5	300

La unión entre viguetas se realiza a través de nuestro SISTEMA AUTOENSAMBLANTE que permite con facilidad el posicionado y asegurando el monolitismo del conjunto, su estabilidad y resistencia.

Es un elemento de terminación de alto nivel estético siendo innecesario complementarlo con otro dispositivo. Aunque por las características del sistema es posible complementarlo si así se deseara con cielorrasos convencionales.

5 - ESCALERAS

Se realizan a medida, por tener como variable la altura del entrepiso así como la disposición y acceso a los mismos. Se conforman con las mismas viguetas a modo de huella, siendo la contrahuella hueca y ciega según se lo requiera.

6 - BARANDAS

Construidas en chapa plegada, se fijan al propio entrepiso.

Además de todas las ventajas técnicas que nuestros entrepisos presentan, FUMAYA le ofrece sin cargo alguno el asesoramiento de nuestro cuerpo técnico para el cálculo y diseño de su estructura en función de cargas y dimensiones, eliminando riesgos y evitando sobredimensionar los componentes. Lo que redunda en beneficio económico para Ud. y su Empresa.

EXPERIENCIA E IDONEIDAD AL SERVICIO DE SU EMPRESA



Constituyente 1840
Tels.: 49 76 45 / 40 15 71 Fax: 49 52 74

